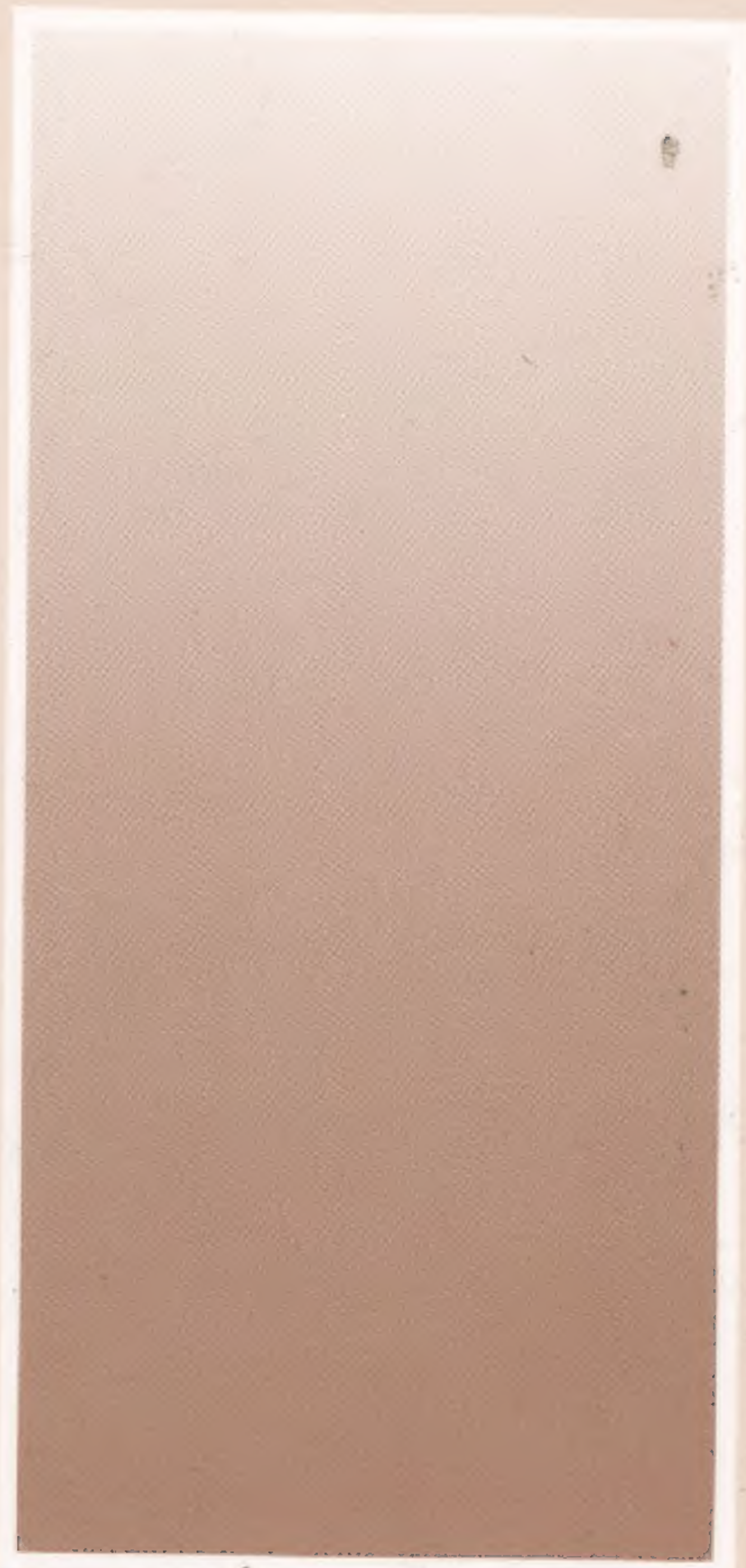


مكتبة الإسكندرية

الاعمال الكاملة
للمسافر في مصر



4

الاعمال الكاملة



مركز الانماء
الحضاري



رولان بارت

يعد رولان بارت (1915 – 1980) واحداً من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضاً. ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في حساسيته الفنية مع قدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس الفلسفي، الانتولوجيا، انثربولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، والإفادة منها في إطار ما يسمى اليوم «تداخل العلوم».

وإذا كان بارت قد بدأ النشر في الأربعينات من هذا القرن، فإنه لم يتوقف عن ذلك حتى الثمانينات، حين حانت وفاته في حادث سيارة. ويدل هذا أنه، على امتداد أربعين سنة على الأقل، قد مارس الكتابة النقدية، ويعتبر واحداً من منتجي الثقافة وصانعا للمعرفة في هذا العصر.

وانه لمن المفيد أيضاً أن نعرف أنه قضى فترات من حياته مدرساً في «تركيا» و «رومانيا» و «مصر» وهذا يعني انه احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة، اضافت الى ثقافته ومعارفه خبرة بعقائد المجتمعات التي عاش فيها، وأنماطها الحضارية، وأفكارها، وثقافتها. ثم لن ننسى أن نضيف الى هذا معاشته للحضارة اليابانية وماكتبه عنها.

عمل بارت في مركز البحث العلمي الفرنسي. وكان من انجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم. أشرف عليها متابعة وتوجيهاً. كما عمل مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

وقد أشرف على ادارة معهد التدريس لمواد علم الاجتماع والرموز، والرسوم، والدلالات.

أسطوريات

أساطير الحياة اليومية

أسطوريات

حقوق النشر محفوظة

الناشر : مركز الإنماء الحضاري - حلب

الطبعة الأولى : 1996

التوزيع: دار الشجرة للخدمات الطباعة
دمشق - مخيم اليرموك - هاتف 6320775

تصميم الغلاف:

جمال الأملح



مركز الإنماء الحضاري

CENTRE-ESSOR ET CIVILISATION

الدراسة والترجمة والنشر

رولان بلوت

أسطوريات

أساطير الحياة اليومية

توجمة

د. قاسم المقداد

Roland Barthes

Mythologies

Édition du Seuil

تقديم

المتوجع

يخطيء من يظن أنه دخل عالم رولان بارت لمجرد قراءة عمل أو اثنين أو حتى عشرة من أعماله.. ليس لأن بارت صعب وحسب، بل لأنه يُرفض تماماً أن تلتقي معه.. إنه يريدك دائماً باحثاً عما يبحث هو نفسه عنه.. فقد رفض بارت كل «التهم الموجهة إليه»: بارت ليس ما تعتقد أنك توصلت إلى معرفته... إنه يهرب ما أن تتعرف إليه.. يهرب لكي تلتقي معه في موضع آخر غير الذي اعتقدت بأنك عرفت فيه.. بارت لا يسلم قيادة لأحد... صحيح أنه يقودك إلى... لكنه يتركك جائعاً وعطشاناً... دائماً.. يتركك باحثاً... لأنه كأن هو كذلك.. لا يرضى بالوصول.. ولا يقتنع بما وصل هو إليه..

فتراه يهرب منك.. يسيل من بين يديك كما يسيل الزمن... ولكي يحقق هذا كله.. فقد تجرأ على اللغة... وبارت لغة أولاً وأخيراً... ولا معنى لبارت إلا من خلال اللغة... وباللغة.... وبمعنى آخر، فإن بارت هو الحياة.. فإذا كنت عزيزي القارئ تعرف ماهي الحياة. فقد عرفت بارت.. ومن هنا تحديه للغة... وتجاوزه لها في آن معاً...

بارت ليس لك وحدك... إنه لكل من يقرأه... أو لكل من يريد أن يعيش.. ومن يريد العيش لا يقف عند حدود النظريات..

أن أكثر ما يُسجل لبارت هو قيامه بإدخال الأدب في ميدان العلوم الإنسانية - لأن بارت أولاً أديب - . فمن «الدرجة صفر في الكتابة» وحتى «الغرفة

المضيئة، قدّم بارت أشياء كثيرة الى السيميولوجيا، وللتحليل النصي واللسانيات ولعلم الاجتماع. لكنه في هذا كله لم يطرح نظرية، إنما نظرة وحدسا. لكن هذه النظرة علمت آلاف القراء أن بهارج المجتمع، والحوادث المتفرقة والصور والملصقات والممارسات اليومية كانت كلها عبارة عن علامات . وبالتالي فقد أيقظ القارئ على قضية المعنى.

قد لا تتفق مع بارت في نظريته حول هذه الواقعة أو تلك، فليس هذا هو المهم. المهم تلك النظرة، نظريته، حول محاكمة دومينيشي، والنقد الأدبي و الخطاب الإستعماري، وسباق فرنسا، والمصارعة، الخ.. هذه النظرة التي غيرت آلاف النظرات الأخرى وبيّنت للناس قدرة المجتمع على الإفصاح عن نفسه من خلال العلامات التي يرسلها.

لقد دلّنا بارت على أننا نعيش في عالم يغصّ بالمعاني. وإذا لم يترك لنا نظرية بعينها، يكفي أنه قرأ لنا النظريات: من سوسير، مروراً ببيلمسلف وانتهاء بتشومسكي.. قرأ لنا، بمعنى أنه بسط أمامنا النظريات من خلال موشوره الخاص. أفلا يعني هذا أنه «نظرلنا»!

في «أسطوريّاته» - هذه التي نضعها بين أيدي القارئ باللغة العربية - أراد بارت أن يقول لنا - بكل بساطة - لا تعودوا الى الماضي للبحث عن الأساطير، بالمعنى الدارج لعبارة أسطورة - فللحاضر أساطيره، مثلما كان للماضي أساطيره الخاصة به. إذن فالأسطورة ليست رهناً بالماضي، لأن أي مجتمع ينحو باستمرار إلى أسطورة أشيائه اليومية. بمعنى أنه يحولها إلى كلام. والكلام هو ذلك الإستخدام الفردي لمنظومة اللسان - كما قال فردينان دوسوسير - وكلام المجتمع كلام مُبهرج، مُنقّق. أي أنه كلام مزيف.. ولكي يتسنى لنا فضح المجتمع لأبد من فضح كلامه: أساطيره ترجمة بارت لم تكن يسيرة على الإطلاق.. وقد أشرت إلى أن بارت قبل كل شيء لغة، وليس أي لغة.. إنها لغته.. أما قلنا إن أعمال بارت - على الأقل في هذه «الأسطوريّات» هي نظرة خاصة به الى ما يحيط به وبنا....

فإذا جاءت الترجمة مُتعبّة فمصدرها أولاً بارت، ثم قدرات الإنسان التي تظل دوماً محدودة إزاء قدرات الخالق - المبدع. لكن هذا لا يعني أنني لا أتحمل وحدي هنات الترجمة..

أخيراً أتمنى أن يُقرأ الكتاب بهدوء . والتوقف عند كل فاصلة ونقطة ، لأن معظم كتابات بارت تتميز بالأسلوب البرقي ، وعلى هذا لا بد من استخلاص المعاني بعيداً وراء الجملة والكلمة وحتى علامة التنقيط ...

هناك ملاحظة أخرى هي أنني لم أتصرف بالترجمة كثيراً لخوفي من خيانة المعنى الذي يريده بارت إن أنا ابتعدت كثيراً عن تراكيبه الخاصة .

د . قاسم المقداد هـ

دمشق تشرين الثاني 1995

مقدمة

نصوص اساطير كُتبت بين عامي 1954 - 1956 . أما الكتاب نفسه فقد نُشرَ عام 1957 .

يجد القارئ هنا شيئين: الأول هو نقد إيديولوجي للغة الثقافة المسماة بالثقافة الجماهيرية، أما الشيء الثاني فينطوي على تفكيك سيميولوجي أولي لهذه اللغة: إذ فرغت لتوي من قراءة سوسير وخرجت منه بقناعة هي أننا حينما نعالج «التمثيلات الجماعية» باعتبارها نظم علامات، يمكننا أن نأمل بالخروج من الإدانة الورعة وتوضيح تفاصيل الخداع الذي يحول الثقافة البرجوازية - الصغيرة الى طبيعة شاملة.

السببان اللذان كانا وراء كتابة هذا الكتاب - وهو أمر واضح - لا يمكن كتابتهما بنفس الشكل (لهذا تخلّيت عن أجزاء تعديل فيه) . ليس لأن مادته قد توارت، بل لأن النقد الأيديولوجي قد صار دقيقاً. أو يسعى على الأقل ليكون كذلك، في نفس الوقت الذي برزت ضرورته من جديد ولاسيما بعد أحداث أيار 1968 . والتحليل السيميولوجي، الذي دشّنه . بالنسبة لي على الأقل. النص الختامي في الأساطير، قد تطوّر وتحدّد وتعقد وانقسم (تشعب) في هذا القرن في غربنا، وأدى الى شيء من تحرير الدال. وبالتالي لن أتمكن من كتابة أساطير جديدة بالشكل الذي كتبت فيه سابقاً (وهي المنشورة هنا الآن). ومع ذلك فإن ما يبقى، فضلاً عن العدو الرئيسي (المعيار البرجوازي) هو تلاقي دينك الشيئين: فلا إدانة بمعزل عن أدواتها التحليلية الدقيقة. ولا سيميولوجيا إن لم تكن سيميولوجيا طبقية.

رولان بارت

تمهيد

كتبت هذه النصوص بمعدل نص واحد كل شهر طيلة عامين من 1954 حتى 1956 . وفق مقتضيات الحالة الراهنة آنذاك عندها حاولت أن أفكر بشكل منتظم، في بعض الأساطير الفرنسية اليومية. وكانت مادة هذا التفكير شديدة التنوع (مقالة صحفية صورة من مطبوعة أسبوعية، فيلم، عرض مسرحي، معرض رسم) وكان موضوعه عشوائياً: لأن الأمر كان يتعلق بالحالة الراهنة كما أراها).

وغالباً ما كانت نقطة انطلاق هذا التفكير شعوراً بعدم الصبر أمام «الطبيعي» الذي كانت الصحافة والفن والحس العام تلبسُهُ باستمرار واقعاً ولكي يكون ذلك الذي نعيش فيه، لم يكن سوى واقع تاريخي تعاماً: باختصار، كنت أتألم لرؤية خلط الطبيعة مع التاريخ في قصة واقعنا الراهن. وكنت أرغب في فهم المبالغة. الإيديولوجية المخبوءة في العرض التزييني لما هو بدهي حسب رؤيتي الخاصة.

وبدا لي منذ البداية أن فهم الأسطورة، يُظهرُ هذه الحتميات (البدهيات) الخاطئة. عندها كنت آخذ الكلمة بمعناها التقليدي. لكنني كنت مقتنعاً بشيء، حاولتُ، بعد ذلك، أن استخلصَ منه النتائج. وبما أنني منشغلٌ بوقائع تبدو بعيدة جداً عن مجال الأدب (مصارعة، طبق مطبوخ، معرض رسم تشكيلي) لم أكن أفكر في الخروج من هذه السيميولوجيا العامة لزمنا البورجوازي الذي تطرقت إلى جانبه الأدبي في دراسات سابقة. ومع ذلك، لم أحاول تعريف الأسطورة المعاصرة بشكل منهجي، إلا بعد أن تقيّمتُ عدداً من أحداث الواقع الراهن، ووضعت

في نص تركته. بطبيعة الحال. الى نهاية هذا الكتاب^(*). لأنه لا يتضمن سوى تنظيم (منهجية) لمواد سابقة.

هذه الدراسات المكتوبة شهراً أثار شهر. لا تطمح الى تطور عضوي: فالرابط بينها هو رابط الضرورة. لأنني لا أعرف إذا كانت الأشياء المكررة تثير العجب، كما يقول المثل. لكنني أعتقد. على الأقل. أن التكرار لا يخلو من الدلالة. وما أردت البحث عنه في كل ذلك. هو الدلالات. فهل هي دلالاتي (الدلالات كما أراها من منظوري الخاص؟). بمعنى آخر. هل هناك أسطورة خاصة بباحث الأساطير؟. لاشك في ذلك. وسيرى القارئ بنفسه أن المسألة تطرح نفسها تماماً على هذا الشكل. إن «الكشف عن الخداع». وهو تعبير بدأ بالتآكل. ليس عملية أوليمبية.

بمعنى أنني لا أخضع للاعتقاد السائد. القائل بوجود طلاق فرضته الطبيعة بين موضوعية العالم وبين ذاتية الكاتب. كما لو كانت الأولى تتمتع «بحرية» والثانية «بالهام» يسعيان الى إخفاء أو الى إبراز الحدود الحقيقية لحالتيهما: إنني أطالب أن نعيش تناقض عصرنا بشكل كامل. هذا العصر القادر على أن يجعل من السخرية شرطاً للحقيقة.

رولان بارت

(*) : نص: الأسطورة في أيامنا .

I

أسطوريات

(عالم المصارعة)

«الحقيقة التفخيمية للحركة في ظروف الحياة الكبرى...»

بوتير

للمصارعة مزية أنها فرجة تنطوي على المبالغة. ففي مشهد المصارعة نرى تفخيماً جديراً بالمرح القديم. ثم إن حفلة المصارعة تتم في الهواء الطلق.

ذلك لأن العنصر الأساسي في السيرك أو في الحلبة، ليس السماء (وهي قيمة رومانتيكية خاصة بالأعياد الدنيوية) بل هو الطابع القوي والعمودي للغطاء المضيء (اللامع). وفي أعماق الصالات الباريسية الأكثر اتساحاً، تتوافق المصارعة مع طبيعة العروض الشمسية الكبرى كالمرح اليوناني وسباق الثيران. في الحالتين، يقوم الضوء الخالي من الظل بتكوين انفعال لاتراجع فيه.

هناك من يعتقد بأن المصارعة هي رياضة بشعة. المصارعة ليست رياضة إنها عرض. فليس هناك أكثر بشاعة من حضور عرض مصارعة، سوى آلام أرنولف أو أندروماك. صحيح أن هناك مصارعة زائفة باهظة النفقات وذات مظاهر عديمة الجدوى لرياضة نظامية: لكن هذا النوع من المصارعة لا قيمة له. المصارعة الحقيقية. التي تسمى خطأ بمصارعة الهواة، تدور في صالات من الدرجة الثانية. حيث يتفق المشاهدون بشكل عفوي. حول الطبيعة المثيرة للصراع، كما هو حال جمهور السينما في ضواحي المدن.

هؤلاء الناس أنفسهم يغضبون بعدئذٍ لاعتبار المصارعة رياضة ملفقة (وهو أمر ينبغي أن ينزعها من بشاعتها). فالجمهور لا يهمه أبداً إذا كان الصراع ملفقاً أولاً، ومعه الحق في ذلك لأنه يثق بالمزية الأولى للعرض. وهي إلغاء السبب والنتيجة. ما يهمه ليس ما يعتقده بل ما يراه.

هذا الجمهور يعرف تماماً كيف يميز المصارعة عن الملاكمة. يعرف أن الملاكمة هي رياضة جانسينية تقوم على إبراز التفوق ، إذ يمكن المراهنة على نتيجة الملاكمة، أما في المصارعة فلا معنى لهذا الرهان.

مباراة الملاكمة عبارة عن قصة تنبني تحت أنظار المشاهد، أما في المصارعة، فكل لحظة فيها واضحة، أما المدة فليست كذلك. والمشاهد لا يهتم بصعود الحظ، إنه ينتظر الصورة المؤقتة لبعض الإنفعالات.

وبالتالي فإن المصارعة تتطلب قراءة مباشرة للعناني المتكدسة دونما ضرورة لقراءتها. والمستقبل العقلاني للصراع لا يهم هاوي المصارعة، بينما مباراة الملاكمة تقتضي دائماً علماً بالمستقبل. بمعنى آخر ، فإن المصارعة هي خلاصة عدد من المشاهد، لا يرتبط أحدها بالآخر: إذ كل لحظة تفرض المعرفة الشاملة لانفعال PASSION ينبثق بشكل وحيد مباشر دون أن يمتد أبداً نحو تنويع عاقبة معينة.

وهكذا فإن وظيفة المصارع ليست الكسب، بل انجاز الحركات المنتظرة منه. يقال إن الجيدو يتضمن جانباً «خفياً» من الرمزي، حتى في (مجال) الفعالية، فإن الأمر يتعلق بحركات معتدلة ودقيقة إنما قصيرة ومرسومة تماماً لكن خطوطها بلا حجم. أما المصارعة فتقدم حركات فيها مبالغة، يمكن استثمارها حتى ذروة دلالتها. في لعبة الجيدو، ما إن يسقط الرجل على الأرض حتى يدور حول نفسه، ويزوغ، ويتصنع الهزيمة.

أما إذا كانت الهزيمة حتمية فإنه يخرج مباشرة من اللعبة. في المصارعة. يكون الرجل على الأرض بشكل مبالغ فيه، ويشبع نظرات المشاهدين، بمشهد ... لارحمة فيه دال على عجزه.

هذه الوظيفة التفخيمية هي نفس وظيفة المسرح القديم الذي تتعاضد فيه القوة مع اللغة والملحقات (الأقنعة، والخفوف المسرحية) من أجل تقديم تفسير، تتضح المبالغة فيه، لضرورة معينة. حركة المصارع المجهور، والتي تدل على الهزيمة أمام الناظرين، لا مجال للتعمية فيها، إذ أنها تتعاضد وتصد على شكل نقطة الإطالة^(*) POINT D'UN ORGUE هذه الحركة تشبه القناع القديم المكلف بالدلالة على النغمة المساوية للمشهد. في المصارعة ، كما تجري الأمور فوق

(*) : علامة (∩) توضع على نغمة موسيقية لإطالة مدتها [م] .

خشبة مسرح قديم، لا يخجل المرء من آلامه، فهو يعرف كيف يبكي، وهو يعرف طعم الدموع.

إذا فكل علامة من علامات المصارعة هي غاية في الوضوح، إذ ينبغي دائماً فهم كل ما يجري في الحال. فما إن يكون الخصمان فوق المنصة، حتى يضطلع المشاهدون بحتمية الأدوار. وكما هو الحال في المسرح، فإن كل نمط فيزيائي (مادي) يعبر، حتى درجة الإفراط، عن الاستخدام (العمل) الموكول الى المصارع.

فهذا توفان THAUVIN الخمسيني، المنهار والذي يوحى شكل بشاعته الخنثوي، دائماً بالقباب أنثوية، والذي تنتشر في لحمه صفات الإنسان الدنيء. لأن دوره يكمن في تصوير ما هو معروف في المفهوم الكلاسيكي عن الرجل «القدر» (وهو مفهوم أساسي في كل مصارعة). هذا الرجل يبدو مقرفاً من الناحية العضوية. والغثيان الذي يسببه، عقوباً. فمُنظر (توفان). يذهب بعيداً في ترتيب العلامات: إذ لا يُكتفى باستخدام قباحتته للتدليل على الوضاعة. بل يضاف الى ذلك أن هذه القباحة مجموعة في صفة خاصة معقوتة عن المادة: الهبوط الباهت للحم ميت (الجمهور يدعو توفان بارباك أي اللحم الرديء).

لدرجة أن الإدانة الانفعالية للحشود لا ترتفع بعيداً عن حكمها. لكنها خارجة من أعماق مناطق مزاجها. إذن فنحن نحلق بجنون في صورة لاحقة نكوّنها عن توفان، تتطابق تماماً مع انطلاقته الفيزيائية. فحركاته تتوافق تماماً مع اللزوجة الأساسية لشخصيته.

إذا فجسد المصارع هو الذي يشكّل المفتاح الأول للصراع. فأنا أعرف منذ البداية أن جميع أفعال توفان وخياناته. وشراسته. وجبنه لن تختلف عن صورته الأولى التي رايت فيها صورة النذل أو البشع. وأنا قادر على الاستناد إليها لإتمام جميع الحركات المعبرة عن الوضاعة المشوهة. بشكل واضح. حتى النهاية. وبالتالي يمكنني استكمال صورة القدر. وهي أكثر صورة تثير القرف:

القدر - الاخطبوط. للمصارعين إذاً. أجساد سقوطية (لها علاقة بالنسقوط) تشبه أجساد شخصيات الكوميديا الإيطالية. التي تعلن منذ البداية. من خلال ملابسها، ومواقفها عن المضمون اللاحق (المستقبلي) للأدوار التي تقوم بها: فمثلاً لا يستطيع بانتالون أن يكون إلا زوجاً مخدوعاً مضحكاً. وآرلوكان خادماً ذكياً. والدكتور، فصيحاً مبتذلاً. فإن توفان كذلك. لا يمكنه أن يكون سوى ذلك الخائن

الوضيع، رينيير REINIÈRE (الأشقر الطويل، ذي الجسد الرخو والشعر الأشعث)، وهي صورة مخيفة للسلبية، وهو مازو (الديك الصغير المتعالي)، صورة الغطرسية القبيحة، وهو أورسانو ORSANO (زازو مؤنث، يظهر في البداية متدثراً ثوباً أزرق زهرياً)، وهي صورة لازعة جداً تطلق على «البغي» الحقودة (لأنني لا أظن أن جمهور الإليزيه – مونمارتر يتقيدون بقاموس ليتريه ويأخذون كلمة SALOPE قحباء، بالذكر).

إن الشكل المادي لأجساد المصارعين يقيم علامة أساسية تتضمن بذرة الصراع. لكن هذه الفكرة تتكاثر، لأنه في أي لحظة من لحظات الصراع، وفي أية حالة جديدة، يقدم جسد المصارع للجمهور ألوية رائعة لمزاج يلتقي مع الحركة بشكل طبيعي.

وتتضح خيوط الدلالة، بعضها عن بعض، وتشكل أكثر المشاهد وضوحاً. ولعبة المصارعة تشبه الكتابة المشكولة DIACRITIQUE. فضلاً عن الدلالة الأساسية التي لجسد المصارع، فإنه (أي المصارع) يملك تفسيرات مرحلية لكنها مقبولة دائماً تساعد على قراءة الصراع عن طريق الحركات، والمواقف، والإيماءات التي تشد الانتباه حتى ذروة حتميته. وهنا ينتصر المصارع، ويعبر عن ذلك بتكشيرة وضعية، حينما يضع الرياضي الطيب تحت ركبتيه. وهنا يلقي إلى الجمهور بابتسامة كافية تعلن عن فوزه المرتقب، وهنا أيضاً، وحينما يكون متمسراً في الأرض، فإنه يخبطه بذراعيه ليفهم الجميع طبيعة موقفه.

من خلال صرامة أدائه الرياضي، وهو يدفع رسم حركاته حتى قمة دلالتة، ويعطي لصراعه ذلك النوع من الحماسة والدقة الذي يشبه النزاع السوكلاستيكي الذي يقوم رهانه على انتصار الكبرياء وعلى بروز الحقيقة حتى لو كانت شكلية.

ما يقدم للجمهور هو مشهد الألم العظيم، مشهد الهزيمة والعدالة. فالمصارعة تعرض ألم الإنسان كما تعرض الأقنعة المأساوية لللتفخيم: فالمصارع الذي يتألم بسبب قبضة (مسكة) معروفة بقساوتها (أي الذراع أو حصر الركبة)، إنما يقدم لنا أكثر أشكال الألم ضراوة، وهو PIETA بدائية حينما يترك الآخرون ينظرون إلى وجهه المشوه بألم مبرح، نفهم جيداً أنه في المصارعة لايجوز إظهار الحياء لأنه مناقض للتباهي الإرادي الذي ينبني أن يظهره المشهد (العرض)، ولعرض الألم الذي يشكل غاية الصراع. كما أن جميع الأفعال المولدة للألم تكون مثيرة للانتباه،

كما هي حركة الحاوي الذي يرينا أوراقه عالياً: والمرء قد لا يفهم ألماً لا يبدو بلا سبب واضح، والحركة القاسية غير المرئية من شأنها مخالفة قوانين لعبة المصارعة غير المكتوبة، ولا يكون لها في هذه الحالة أية فعالية سوسولوجية، وتعتبر تلك الحركة مجرد حركة مجنونة ومتطفلة وفي المقابل، فإن الألم يبدو صادراً عن قناعة قوية: إذ لا يكفي أن يلاحظ الجميع أن الرجل يتألم فقط، بل لابد أيضاً أن نرى ونفهم، خصوصاً، لماذا يتألم ذلك الرجل.

إن ما يسميه المصارعون. قبضة (مَسْكَة) التثبيت. أي الشكل (الصورة) الذي يسمح بتثبيت الخصم حتى النهاية وإبقائه تحت الرحمة. هذه القبضة لها وظيفة تهيئة المشاهد بشكل متفق عليه - أي بشكل واضح - لمشهد الألم. وإقامة شروط هذا الأمل بشكل منهجي: المقاومة السلبية للمغلوب تسمح للغالب (مؤقتاً) بأن يبقى على قسوته وينقل للجمهور التراخي المخيف للجلاد. الواثق من بقية حركاته: كفرك خطم الخصم العاجز أو ضرب عموده الفقري بقبضة

قوية ومنتظمة وإنجاز - على الأقل - المساحة البصرية لهذه الحركات. والمصارعة هي الرياضة الوحيدة التي تعطي صورة خارجية للتعذيب. لكن هنا أيضاً، تبقى الصورة وحدها في مجال اللعبة. ولا يتعنى المشاهد للمصارع أن يتألم فعلياً، إنه فقط يتذوق كمال الأيقنة ICONOGRAPHIE. وليس صحيحاً القول بأن المصارعة هي عرض سادي. إنه عرض واضح فقط.

هناك صورة أكثر إثارة من القبضة: وهي الضربة بالساعد MANCHETTE. هذه الضربة القوية للساعدين: هذه الضربة الخفية التي تطبق على صدر الخصم. تصحبها ضجة رخوة للاسترخاء المبالغ فيه لجسم المتهور. في ضربة الساعد تصل المصيبة ذروة حتميتها لدرجة أن الحركة لا تظهر إلا على شكل رمز. وهذا يعني التجاوز. والخروج عن القواعد الأخلاقية للمصارعة. حيث ينبغي للعلامات أن تكون بالغة الوضوح. لكن ينبغي لها ألا تترك مجالاً لاستشفاف نيتها في الوضوح. عندئذ يصرخ الجمهور: «خداع».

ليس لأنه يأسف لغياب الألم الحقيقي. بل لأنه يدين التصنع. كما هو الحال في المسرح. فإتنا نخرج من اللعبة بفراط من الصدق والاستعداد.

سبق وتحدثنا عن الفائدة التي يجنيها المصارعون من اتباع بعض الأساليب الجسدية المكونة والمستثمرة بفرض تطوير صورة شاملة للهزيمة أمام أعين الجمهور.

إن رخاوة الأجساد البيضاء الضخمة التي تقع فوق الأرض بلا مرونة ولا جمال، وتنهار بين الحبال حيث تتصارع الأذرع، والمقاومة السلبية للمصارعين الذين تتقاذفهم المساحات المطاطية بشكل مثير للشفقة المحيطة بالحلبة، كل هذا يعبر بشكل واضح ومثير للانفعال، عن الانحطاط المثير الذي يصل إليه المصارعُ المجهولون. وحينما يفقد اللحم طاقته فإنه لا يعود أكثر من كتلة مقززة مرمية فوق الأرض، وهو منظر يستدعي (يثير) كل أنواع الاحتداد والغبطه. وهنا نصل إلى ذروة الدلالات على طريقة العصور القديمة التي لا يمكنها إلا أن تذكرنا بالمقاصد السامية للانتصارات اللاتينية. وفي أوقات أخرى تنبثق مرة أخرى، صورة جدية لتزاوج ACCOUPLEMENT المصارعين (ركوب أحدهما فوق الآخر - م) صورة المستجدي، الرجل الواقع تحت الرحمة، وهو منحن جاثٍ على ركبتيه، ويداه مرفوعتان فوق راسه، ومن ثم ينحني ببطء تحت وطأة الشدة العمودية التي تنيح فوقه من قبل المصارع المنتصر. وعلى النقيض مما يجري في لعبة الجيدو، فإن الهزيمة في المصارعة لا تشكل علامة اتفاقية يمكن تجاوزها ما إن يتم الحصول عليها: وهي ليست مآلاً بل مدّة، وهي عرض، وهي تستعيد الأساطير القديمة حول

الألم وحول الإذلال الذي يتم أمام الناس: الصليب وعمود التشهير PILORI حيث يبدو المصارع وكأنه مصلوب تحت الضوء، على مرأى من الجميع. سمعتهم يقولون عن مصارع يفترش الأرض: «آه إنه ميت، يسوع الصغير، هناك مصلوب». وكان هذا الكلام التهكمي يكشف عن الجذور العميقة لعرضٍ ينجزُ أقدم الحركات المعبرة عن التطهير..

لكن القول بأن المصارعة تتكفل بالمحاكاة، فهو مفهوم أخلاقي بحث: أي مفهوم العدالة. وفكرة تسديد الحساب (الدفع) هي فكرة أساسية في المصارعة. حينما يصرخ الجمهور «اجعله يتألم: وَجَعُوا!» فذلك يعني قبل كل شيء «حاسبه أو اجعله يدفع».

إذاً، فالأمر يتعلق طبعاً، بعدالة مُحايثة (داخلية) وبمقدار مايزداد فعل «القذر» ضيعةً، تكون الضربة الموجهة إليه مثيرة لفرح الجمهور: فإذا لجأ الخائن — الذي هو بالطبع جبان — خلف الحبال متذرعاً بحقه السيء في المحاكاة السخيفة، فإنه يطارَدُ هناك بلا رحمة.

وعندها ينتشي الجمهور برؤية القاعدة وقد تم اختراقها لصالح العقاب الواجب. والمصارعون يعرفون تماماً كيف يمالئون سلطة غضب الجمهور حينما يقترحون عليه حد (طرف) مفهوم العدالة، هذه المنطقة القصوى للمواجهة، يكفي أن نخرج فيها قليلاً عن القاعدة، حتى نفتح أبواب عالم لا حدود له. بالنسبة لهاوي لعبة المصارعة ليس هناك أجمل من الغضب المنتقم لمصارع قد خين من قبل الآخر، فيرمي نفسه بانفعال ليس فوق خصم سعيد، بل فوق الصورة القاسية للخيانة.

طبيعي أن حركة العدالة هي التي تهمننا هنا أكثر مما يهمننا مضمونها: لأن المصارعة هي قبل كل شيء، مجموعة كمية من التعويضات COMPENSATIONS (العين بالعين، والسن بالسن).

الأمر الذي يفسر أن لتغيرات الأوضاع، بنظر الجمهور المعتاد، على لعبة المصارعة نوع من الجمالية الأخلاقية (المعنوية): فهم يستمتعون بها كما يستمتعون بمقطع روائي مؤاتٍ، وبمقدار ما يشتدّ التناقض بين نجاح الضربة وبين عودة المصير، بمقدار ما يكون حظ المصارع قريباً من سقوطه وبالتالي يتم الحكم بالنجاح على الإيماء الدرامي .

إذا فالعدالة هي جسمُ الإختراق الممكن، نظراً لوجود قانون يتجاوزه مشهد الإنفعالات بأي ثمن.

ومن هنا نفهم أن واحدة فقط من خمس مباراة تكون مباريات قانونية.. كما ينبغي أن نفهم أيضاً أن القانونية أو النظامية هنا، هي مجرد استخدام، أو نوع، كما هو الأمر في المسرح: حيث لا تشكل القاعدة إلزاماً حقيقياً، إنما هي الظاهر المتفق عليه للقانونية ثم أن المصارعة النظامية ليست سوى مصارعة بالغة التهذيب، فالمصارعون يثيرون حماسة الجمهور وليس غضبه، وهم يعرفون كيف يتحكمون بانفعالاتهم ، ولا يستبسلون ضد المغلوب، ويتوقفون عن الصراع ما إن يؤمروا بذلك، ويحيي بعضهم بعضاً عند نهاية كل جولة تكون حامية الوطيس،

مع أنهم يظنون أوفياء ، بعضهم لبعض. طبعاً علينا أن نقرأ بأن كل هذه الأفعال المهدبة تبلغ للجمهور بواسطة حركات وفيّة متفق عليها: كالصافحة، ورفع الذراعين، والإبتعاد عن «المسكات» العقيمة التي من شأنها الإساءة الى كمال الصراع.

أما عدم الوفاء فلا يوجد هنا إلا بواسطة علاماتٍ المبالغ فيها: كركلُ المغلوب بالقدم. والالتجاء خلف الحبال مع الادعاء المزهو بحق شكلي بحث، ورفض مصافحة الخصم قبل الصراع أو بعده، وانتهاز فرصة الاستراحة الرسمية للغدر بالخصم وضربه على ظهره، وتوجيه ضربة ممنوعة في غفلة عن الحكم (وهي ضربة لا تكتسب قيمتها واستخدامها إلا لأن نصف الحضور في القاعة يستطيعون رؤيتها ويغضبون لذلك) ... وبما أن الشر هو الجو الطبيعي المسيطر على الصراع، فإن الصراع النظامي يكتسب قيمة استثنائية. تدهش المصارع حين يرد عليه الآخر ويحييه أثناء مروره، امتداد لازمني فيه شيء من العاطفية المنسجمة مع التقاليد الرياضية (إنهم نظاميون بشكل عجيب، هؤلاء المصارعون). يشعر المصارع فجأة. بتأثر أمام الطيبة العامة للناس، لكنهم يموتون بلا شك من الضجر واللامبالاة إذا ما عاد المصارعون إلى فوضى المشاعر الشريرة، التي تعتبر وحدها من مكونات الصراع الجيد.

بما أن لعبة المصارعة النظامية هي لعبة معيّنة. فلا يمكنها أن تؤدي إلا الى الملاكمة أو الى الجيدو، بينما المصارعة الحقيقية تكتسب أصالتها من كافة المبالغات التي تجعل منها مشهداً (فرجة) وليس رياضة. فنهاية مباراة الملاكمة أو لقاء جيدو هي نهاية جافة كنقطة اختتامية لاستعراض ما. أما إيقاع المصارعة فمختلف جداً، لأن معناه الطبيعي هو معنى التضخيم البلاغي.

فتضخم الانفعالات، وتجديد الذرى، وتفاقم الاستجابات لايمكنها طبعاً أن تنتهي إلا عند أكثر أنواع الفوضى باروكية . بعض ألعاب المصارعة، بل في أكثرها نجاحاً، تتوج بلفظ نهائي، اي بنوع من «الفانتازيا» الجنونية حيث تلغي القواعد، وقوانين النوع، والرقابة التحكيمية وحدود الحلبة لتذوب في فوضى تتجاوز حدود القاعة وتضع المصارعين والمشرفين الصحيين والحكم والتفرجين في اختلاط انتصاري عجيب.

أشرنا الى أن المصارعة في أمريكا هي نوع من الصراع الميثولوجي (الأسطوري) بين الخير والشر (صراع من نوع السياسة الموازية بإعتبار أن المصارع الشرير يجب أن يكون دائماً أحمر، أي شيوعياً) .

أما المصارعة الفرنسية فتتمثل بطولية من نوع آخر، ذات طبيعة أخلاقية وهي صورة القدر الكامل. فالناس يؤمنون حلبات المصارعة لمشاهدة مغامرات متجددة للدور الأول الكبير. لشخصية وحيدة. دائمة ومتعددة الأشكال مثل شخصية غينيول أوسكابان. تلك الشخصية المبدعة لصور (أشكال) غير متوقعة إلا أنها تظل أمينة لدورها. والقدر يكشف عن نفسه — كشخصيات موليير. أو كإحدى صور لابرويير الكتابية... أي ككيان تقليدي أو كجوهر تشكل أفعاله ظواهر عارضة لها دلالتها الزمنية. ومثل هذه الشخصية المنقطة لا تنتمي إلى أي أمة بعينها أو إلى حزب معين. فأن يكون أسم المصارع كوزشينكو (الملقب بالشارب تشبيهاً له بستالين). أو يريازيان أو غاسباردي. أو جو. أو فينيولا. أو توليير فإن المشاهد لا يفترض لها وطناً إلا وطن «الانتظام» أو المشروعية.

إذاً ما الذي يعنيه القدر بالنسبة لهذا الجمهور المكون على ما يبدو. جزئياً من غير المنضبطين. وغير الثابت من حيث الجوهر؟ هذا لجمهور الذي يقبل بالقواعد. فقط حينما تكون لصالحه وتحذ من الاستمرارية الشكلية للمواقف وبالتالي فهو إنسان غير متوقع IMPREVISIBLE. أي أنه إنسان لا إجتماعي. يحتمي خلف القانون حينما يرى أنه مناسب له ويخونه حينما لا يلزم فائدته. فهو تارة ينكر الحد الشكلي للحلبة ويستمر في ضرب خصم محمي بشكل مشروع من قبل الحبال. وطوراً يعيد هذا الحد ويطالب باحترام مَنْ كان لا يحترمه قبل لحظة؟.

هذا اللامنطق مضافاً إلى الخيانة أو القسوة يخرج الجمهور عن طوره. ولأنه جمهور مهان في معنوياته (أخلاقية) وليس في منطق. فهو يعتبر تناقض الحجج بمثابة أخطأ خطأ شأناً والضربة الممنوعة لا تصبح غير نظامية إلا عندما تحطم توازناً كمياً وتكرر الحساب الدقيق للتعويضات؛ ما يدينه الجمهور. ليس مخالفة قواعد رسمية بالية. على الإطلاق إنما هو عدم القدرة على الانتقام. عدم القدرة على المعاقبة.

ثم لاشيء يثير الجمهور أكثر من ركبة مضخمة توجه إلى قدر مغلوب. ويكون فرح المعاقبة في ذروته حينما يكون مستنداً إلى مبرر رياضي. عندئذ يصير الاحتقار

جامحاً، ولا يعود الأمر يتعلق بـ «القدر» إنما بـ «قدرة قحبة». وهي حركة شفهيّة تعبر عن أدنى درجات الإنحطاط .

مثل هذه الغائية الدقيقة تقتضي أن تخضع المصارعة لما يريده الجمهور. والمصارعون، وهم أناس متمرسون، يعرفون تماماً كيف يحولون الجولات العفوية للصراع، إلى الصورة التي يكونها الجمهور عن الموضوعات الغرائبيّة في أسطوريته. والمصارع قادر على إثارة حماسة الجمهور أو إثارة قرفة، وهو لا يخيب أمله أبداً، لأنه يحقق ما ينتظره منه دائماً بواسطة تعاضد جملة من العلامات.

في المصارعة لا يمكن أن تعثر إلا على الشموليّة، حيث يغيب الرمز والإيحاء وكل شيء يُقدّم إليك كاملاً شاملاً.

والضربة تضع حداً لكل المعاني الثانوية (الطفيلية) غير تاركة أي شيء في الظل، وتقدم للجمهور، بشكل احتفالي، دلالة صرفة كاملة، تشبه الطبيعة في صحتها. وهذا التفخيم ليس سوى الصورة الشعبيّة والأسلافية (الجدودية) حول الوضوح الكامل للواقع. إن ما تحاكيه لعبة المصارعة إذاً هو العقل المثالي للأشياء، وهو غبطة الناس بحيث يرتفعون للحظة، بعيداً عن الغموض الذي تتكون منه الحالات اليوميّة المستقرّة في الرؤية البانوراميّة لطبيعة وحيدة الجانب. حيث قد ترتبط العلامات أخيراً بأسبابها دونما عائق أو هروب أو تناقض.

حينما يكبر البطل أو القدير في الدراما، أي ذلك الإنسان الذي رأيناه قبل دقائق وقبل أن تملكه غيظ معنوي، حينما يكبر ليصبح بحجم نوع من العلامة الميتافيزيقية، فإنه يغادر قاعة المصارعة، وهو غير مبال، ومجهول، يحمل حقيبة بيده وزوجته تتأبط ذراعه، فلا أحد يشك: بأن المصارعة تملك سلطة تحويليّة خاصة بالفرجة SPECTACLE أو بالعبادة. فوق الحلبة وفي أعماق عارهم الإرادي، يظل المصارعون آلهة، لأنهم يشكلون، للحظات، المفتاح الذي يفتح الطبيعة والحركة الصافية التي تفصل بين الخير والشر وتكشف عن صورة لعدالة هي أصلاً مفضوحة.



ممثّل آرکور

للممّثل الذي تصنّعه «الاستوديوهات»

في فرنسا، لايمكنك أن تكون ممثلاً إلا إذا التّقطت لك صورة في استوديوهات آرکور HARCOURT فالممثل الذي يصوره آرکور إله، وهو لايقوم بأي شيء على الاطلاق، بل يكفي أن تلتقط له صورة وهو في حالة الاستراحة.

هناك توريه EUPHEMISME مأخوذة عن عالم الممارسات الدنيوية توضح لنا تلك الهيئة أو الوضعية التي تلتقط للممثل، تقول: يفترض أن يكون الممثل على «طريقة سكان المدن». والمدينة المقصودة هنا هي طبعا المدينة المثالية. مدينة الاطباء، مدينة الاعياد والحب، بينما العمل هو سمة من سمات التمثيل. وهو «هبة» كريمة مجربة. وينبغي لهذا التغيير أن يؤدي الى أعلى درجات الاستهجان. ويجب أن يتمكن الاضطراب حينما نكتشف صورة أولبية معلقة على مدخل المحراب، لممثل قام بسلخ جلد وحش هائج. وهو في أروع حالاته الانسانية. ونجد، أخيراً، جوهره اللازماني. هنا ينتقم الممثل لنفسه: إذ نظرا لوظيفته الكهنوتية، فهو مجبر في بعض الاحيان على تجسيد الشيوخوخة والقبح. وما الى ذلك. المهم أنه مضطر للخروج عن ذاته. فيعثرون له على وجه مثالي ومتمرد (كما يحدث عند الصباغ) عن اخطاء المهنة. وحينما ينتقل ممثّل آرکور من «مشهد التمثيل» الى «المدينة»، فإنه «لايهجر الحلم» من أجل «الواقع» على الاطلاق. بل على العكس. فهو على حلبة التمثيل، مكين، معظوم شهواني، جلده كثيف بفعل التمويه، أما في المدينة فهو منطلق. ناعم تقطر الفضيحة من وجهه، منتعش بفعل انوار استديوهات آرکور الناعمة. تراه في المشهد التمثيلي أحياناً شيخاً. على الاقل له بعض العمر. أما في المدينة فهو شاب دائماً. يتربع

دائماً على نروة الجمال. أما في التمثيل فتسمع صوته القوي الشبيه بربلات ساق راقصة، أما في المدينة فهو صامت بشكل مثالي أي أنه غامض، يخفى سرّاً عميقاً لاعتقادنا أن من لا يتكلم يمثل الجمال الأمثل. أخيراً في التمثيل تراه مرغماً على أداء حركات سخيفة أو بطولية إلا أنها حركات فعّالة في كل الأحوال. أما في المدينة فلا يوحى وجهه بأية حركة. هذا الوجه الصافي - تحول الى وجه لاتفع فيه غلى الإطلاق - (أي انه صار وجهاً مترفاً) بسبب الزاوية الشاذة للرؤية، كما لو أنه كان على جهاز تصوير آركور الذي سمحت له حظوته بالقطاط هذا الجمال للأرضي أن يتموضع في أكثر المواقع بعداً عن المحتمل في فضاء صار نادراً، كما لو أن ذاك الوجه العائم بين أرض المسرح القاسية. وبين سماء «المدينة» المشعة، لا يمكنه إلا أن يكون مفاجأة، انزاح للحظة عن لزمانيته الأصلية، ثم ترك، بورع، في عذوه الوحيد والملكي.

أحياناً تكون واجهة الممثل غاطسة بشكل أمومي نحو الأرض المبتعدة، وطوراً تكون ناهضة، منتشية، في صعود متيّن، وبلا عضلات، على عكس البشرية، المتفرجة التي ينبغي لها العودة الى شقتها سيراً على الأقدام باعتبارها تنتمي الى طبقة حيوانية ZOOLOGIQUE مختلفة، لا يربطها بالحركة سوى ساقها، وليس الوجه (ينبغي أن تجري ذات يوم تحليلاً نفسياً تاريخياً للدراسات الإيقونية ICONOGRAPHIE الناقصة. قد يكون المشي - من الناحية الاسطورية - من أكثر الحركات عادية (سُخفاً)، وبالتالي أكثرها إنسانية. أي حلم. أية صورة مثالية. أي ارتقاء اجتماعي. كل ذلك يلغي الساقين أولاً، سواء كان ذلك عن طريق البورتريه، أو السيارة).

إذا نظرنا الى المثلة على أنها، مجرد وجه أو كتفين أو شعر، فإن في ذلك دليلاً على لاواقعية جنسها، العفيف، لذلك فهي، في المدينة ملاك، بعد أن كانت أثناء التمثيل إما عاشقة أو أم، أو شريرة (عاهرة). أو خادمة مغناج. أما الرجال، باستثناء الشباب الاوائل الذين اتفق على أنهم ينتمون الى النوع الملائكي، لان وجههم يبقى، كوجه النساء، في حالة التلاشي، فهم يعلنون عن رجولتهم عن طريق صفة مدينية (حضرية) كتدخين الغليون، أو اقتناء الكلب، أو وضع النظارات على أعينهم، أو من خلال وجود موقد (شومينييه) ومثكأ في صالوناتهم. ومع أن هذه اشياء ثانوية، إلا أنها ضرورية للتعبير عن الذكورة، وهي جراءة لايسمح بها إلا للذكور، وتتيح للممثل في المدينة، أن يظهر كآلهة أو كالمملوك

الثعلين ROIS EN GOGUETTE ، غير خائف من أن يكون في بعض الأحيان رجلاً كالآخرين، له متعته (تدخين الغليون) وحبّه (اقتناء الكلب) وعجزه (النظارات) وحتى مكان إقامته الأرضي (الموقد - شومينييه).

إن الدراسة الأيقونية لآركور تسمو بمادية الممثل وتتابع «مشهداً» عادياً بالضرورة، لأنه يعمل من خلال «مدينة» راكدة وبالتالي مثالية. وهذه المكانية متناقضة، لأن المشهد (التمثيل) هو الواقع هنا. أم المدينة فهي الاسطورة، الحلم، الشيء الغرائبي. وحينما يتخلص الممثل من الغلاف الذي تجسده المهنة، فإنه يعود إلى جوهره الطقوسي كبطل، وكنميط إنساني، يقع عند حد المعايير الفيزيائية. برودته وعجيبته الإلهية تعلقان الحقيقة اليومية، وتشيران إلى الاضطراب واللذة. أخيراً إلى ضمان حقيقة عليا. إن حشد فواصل الاستراحة، وبسبب حيرته الناجمة عن وهم خاص بعصر ما. وبطبيعة اجتماعية ضعيفين بسبب العقل المحض والاسطورة القوية، هذا الحشد يضجر ويظهر نفسه ويصرح بأن تلك الواجهات غير الحقيقية هي واجهات المدينة، وبالتالي فهو يعطي لنفسه الحق العقلاني في افتراض وجود إنسان (رجل) خلف الممثل ولكن في لحظة اكتشاف الایمائية (التمثيلية) يقوم استوديو آرکور ليتدخل في اللحظة المناسبة، ليطلق إلهاً، فيصبح كل شيء، لدى هذا الجمهور البورجوازي الضجران (المتقزز) والعائش على الكذب، مقتنعاً بالنتيجة. تشكل صورة آرکور بالنسبة للممثل الشاب، طقساً تدريبياً (إدخالياً) وشهادات صحية رفيعة المستوى، وهوية مهنية فعلية.

هل يعتبر الممثل مكرساً بالفعل إذا لم يلبس مصباح آرکور المقدس؟ هذا المربع الذي يظهر فيه للمرة الأولى رأسه المثالي (صورته المثالية) وهيئته الذكوية سواء كانت حساسة أو خبيثة، تبعاً للعمل الذي سيلتزم به طيلة حياته، إنه الفعل المعلن الذي يقبل المجتمع كله من خلاله، بتجريده من قوانينه الفيزيائية الخاصة وتؤمن له دخلاً أبدياً، بوجهه الذي يستقبل كهبة، يوم التكريس، كافة السلطات المرفوضة في الظروف العادية، على الأقل بشكل فوري، هذه السلطات ذات الشكل الواحد: روعة لا تتبدل، وجاذبية تخلو من كل أنواع الشر، وقوة فكرية ليست بالضرورة فناً أو جمالاً يتمتع به الممثل. لهذا نرى أن مصوري (تيريزلوبرا) وأنيس فاردا ، على سبيل المثال، يتصدرون الساحة (مصورون طليعيون): فهذه الصور تترك دائماً للممثل وجهه التجسدي، وتحبسه بشكل صريح، بشيء من الازلال الصريح، في وظيفته الاجتماعية التي هي وظيفة «تمثيل» وليست وظيفة

«كذب». بالنسبة لاسطورة غريبة كأسطورة وجوه المثلين، فإن هذا الحزب هو حزب ثوري. فعدم تعليق الصور الكلاسيكية على أدراج إستوديوهات آركور، هذه الصور المزخرفة، الواهنة الملائكية، أو المسترجلة (تبعاً للجنسين) تعتبر جرأة لا يقدر عليها إلا ماندر من المسارح^(١).



(١) : ألا يذكرنا هذا - حتى اليوم بالصورة المعلقة في « بوفيهات » السينما عندنا ، وعلى أدراجها بفرض إيهامنا أن العرض إن هو إلا تمثيل لهذه الوجوه الجميلة ؟ (المترجم) .

الرومان في السينما

في فيلم يوليوس قيصر الذي أخرجه مانكيو فيتش، يلاحظ المشاهد سجعاً من الشعر على جباه الشخصيات فمنها من جعدها، ومنها من تركها خيطية الشكل، ونفر ثالث قنبرها، ومنهم من دهنها بالزيت، لكنها جميعاً قامت بتمشيطها بشكل جيد. أما الصلّعان فلم يقبلوا المشاركة في هذا الفيلم على الرغم من أن التاريخ الروماني قد قدم لنا عدداً لا بأس به من هؤلاء. ومن كان شعره قليلاً لم يكن مُعفى من هذه الحسابات، وقد عُرف الحلاق، وهو الحرفي الأساسي في الفيلم، دائماً كيف يختلس لهم خصلة شعر أخيرة تلتقي بدورها بحافة الجبهة، تلك الجباه الرومانية التي تدل نزارتها على حليط نوعي من القانون والفضيلة والانتصار.

إذاً، ماهو الشيء المرتبط بتلك الاسجاف العنيدة ؟ لاشيء أكثر من إظهار الهوية الرومانية للشخصية. وهنا نرى ، بشكل واضح، الدافع الرئيسي للمشاهد: وهو العلامة. خصلة الشعر الجبهية تفيض بالوضوح، إذ لا يشك أحد بأنه في روما القديمة: ويستمر هذا اليقين. فالممثلون يتحدثون ويفعلون ويناقشون المسائل «الكونية» ، وبفضل هذا العلم المرفوع فوق جباههم، فهم لا يفقدون أي شيء من احتمالياتهم التاريخية: حتى إن عموميتهم GENERALTITE تتضخم بأمان، وتعبر المحيط والعصور لتصل حتى العزاق اليانكي لمثلي هوليود الصامتين. لا يهم، فالجميع متأكدون من وجودهم في اليقين الهادي لعالم لاتدليس فيه،

حيث الرومانيون هم رومانيون بسبب أوضح العلامات: ألا وهي ذلك الشعر النازل على الجبين.

بالنسبة لفرنسي لا يزال يرى في الوجوه الاميريكة شيئاً غريباً EXOTIQUE، فإنه يحكم على هذا الخليط من الاشكال مثل /قطاع الطرق/ الشريف، وسجف الشعر الروماني بأنه خليط مثير للاستهزاء: ويرى فيه إشارة هزلية GAG رائعة لمسرح المنوعات (ميوزيك هول). وذلك لان العلامة، بالنسبة لنا تعمل بإفراط. وهي تفقد قيمتها حينما تفصح عن غايتها. لكن هذا السجف النازل فوق الجبين اللاتيني طبعاً، وهو جبين مارلون براندو، يفرض علينا ذلك الجو دون أن يُثير الضحك فينا. وليس مستبعداً ان جزءاً من النجاح الذي حققه هذا الممثل في أوروبا سببه اندماج تلك الجاذبية الشعرية الرومانية في الشكل العام للشخصية. اما يوليوس قيصر، فهو فظيع (لا يصدق)، بسحنته التي تشبه سحنة محام أنجلو- ساكسوني رأيناها سابقاً في آلاف الادوار الثانوية البوليسية منها أو الهزلية، يوليوس قيصر هذا بجمجمته الساذجة حيث وجد الحلاق صعوبة في ملمة خصلة الشعر فوقها.

في ترتيب الدلالات الشعرية، هناك علامة فرعية وهي المفاجآت الليلية: بورشيا وكالبورنيا مستيقظتان في غمرة الليل، وشعرهما مهمل بشكل واضح. ترى الاولى - وهي المرأة الاصغر - والفوضى بادية عليها، أي أن عدم الاستعداد ظاهر عليها تماماً، أما الثانية وهي الأكثر نضجاً فتمثل حالة ضعف أهتم مصفف الشعر بها أكثر من الاولى، ضفيرتها تطوق عنقها وتعود من أمام الكتف الايمن بشكل تفرض علينا معه العلامة التقليدية للفوضى، وهي عدم التناظر. لكن هذه العلامات تنطوي على المبالغة والسخرية في آن معاً: فهي تفرض «شكلاً طبيعياً» وهذه العلامات لاتملك حتى شجاعة التكريم حتى النهاية، انها علامات «غير صريحة».

هناك علامة أخرى يقدمها يوليوس قيصر هذا: كافة الوجوه تتعرق دون توقف: وجوه العامة والجنود، ووجوه المتآمرين، كلها تعرق قسماتهم العقيمة والمتشنجة في تعرق غزير (من الفازلين). وفي هذا الفيلم تكثر مشاهد التصوير القريب، فيصبح التعرق هنا حتماً، خاصية مقصودة. وكما هو شأن السجف الروماني أو الضفيرة الليلية، فإن الفرق هنا بشكل علامة. علامة علي ماذا؟ الجواب انها علامة على الاخلاقية. الجميع يتعرقون، لانهم يناقشون شيئاً ما في

أعماقهم، إذ ينبغي علينا جميعاً، من حيث المبدأ، أن تكون في مكان فضيلة تختمر بشكل فظيع، أي في مكان التراجيديا، والعرق هو الذي يتكفل بإبراز ذلك: فالجمهور الذي صدمه موت القيصر وبعدها حجج مارك انطوان، هذا الجمهور يتعرق. وعن طريق هذه العلامات وحدها فهو يوفق وبشكل اقتصادي، بين شدة انفعاله وبين الطابع اللفظي لشرطه. والرجال الفضلاء كبروتوس وكاسيوس، وكاسكا، لا يكفون، هم أنفسهم عن التعرق، مبينين بذلك الجهد النفسي الضخم الذي تحدثه فيهم الفضيلة التي ستنمخض عنها الجريمة. التعرق يعني التفكير (الامر الذي يستند حتماً على بدهية خاصة بجمهور رجال الاعمال وهي أن التفكير هو عملية عنيفة كارثية يشكل العرق أقل علاماتها). وطيلة الفيلم، هناك رجل واحد لا يتعرق، رجل أسود يظل أمرد رخواً وكتيماً هو القيصر. طبعاً بما أن القيصر هو موضوع الجريمة فإنه يظل جافاً، لأنه لا يعرف شيئاً، فهو لا يفكر، وعليه أن يكون حذراً، وحيداً ومهذباً (مصولاً) كدليل إثبات،

هنا أيضاً العلامة الغامضة: إذ تبقى على السطح إلا أنها لا تتنازل عن أن تظهر بمظهر العمق، فهي تريد إفهامنا (وهو أمر محمود) ولكنها تقدم نفسها في نفس الوقت كعلامة عضوية (وفي هذا غش) وهي تفصح عن نفسها بإنها، في نفس الوقت قصدية ولا يمكن كبجها، مصطنعة وطبيعية، مُنتجة ومعثور عليها، وهذا من شأنه إدخالنا في اخلاقية للعلامة. لا يجوز للعلامة أن تقدم نفسها إلا بشكليْن متطرفين: إما فكرية بشكل صريح، أو مُفصّلة، عن طريق بعدها، إلى نوع من الجبر، كما هو الأمر في المسرح الصيني حيث يعني العَلَمُ تعاماً الكتيبة أو أنها تكون متجذرة بشكل عميق، ومخترعة دائماً نوعاً ما، مقدمة وجهاً داخلياً وسرياً، وهو إشارة إلى لحظة ما، وليس إلى مفهوم (وهذا يذكرنا بفن ستانيسلافسكي)، لكن العلامة الوسيطة (السجف الدال على الطابع الروماني أو تعرق الفكر) يفصح عن مشهد متخلف، يخشى الحقيقة الساخنة بمقدار ما يخشى التصنع الشامل. لأنه إذا كان مناسباً أن يكون المشهد معمولاً ليُجعل العالم أكثر وضوحاً، فسيكون هناك ازدواجية من شأنها أن تخلط العلامة مع المدلول. وهي ازدواجية خاصة بالمسرح البرجوازي. بين العلامة الفكرية والعلامة الحشوية، يضع هذا الفن، بشكل مخادع، علامة هجينة، مضرة، ومدعية في نفس الوقت، ويطلق عليها تسمية تفخيمية هي العلامة « الطبيعية ».



الكاتب في إجازة

كان أندريه جيد يقرأ شيئاً من بوسيويه BOSSUET وهو يزور الكونفو. هذه الوضعية تلخص نوعاً ما من المثال الذي يقتدي به كتابنا «حينما يكونون في إجازة» وقد ظهروا في صور التقطها لهم مصورو صحيفة لو فيجارو. وهم يجمعون الفراغ العادي إلى هبة الموهبة التي لا يوقفها ولا يحط من شأنها أي شيء. هو ذا إذا «ريبورتاج» مناسب وفعال من الناحية السوسيولوجية. من شأنه أن يعلمنا دون مواربة عن الفكرة التي تكونها بوروجوازيتنا حول كتابها.

وأول ما يبدو أنه يدهش هذه البرجوازية . هو رؤاها الواسعة الخاصة بها والتي تنطوي على الاعتراف أن الكتاب هم أيضاً أناس لهم عطلتهم كأي شخص كان. العطلة واقعة اجتماعية حديثة. وبالتالي من المفيد لنا تتبع تطورها الأسطوري. في البداية كانت العطلة حدثاً مدرسياً. ثم أصبحت. بعد أن صارت العطل مأجورة. حقيقة بروليتارية. أو كادحة على الأقل. والتأكيد على أن هذه الواقعة يمكن أن تطال الكتاب من الآن فصاعداً. وأن المختصين بالنفس البشرية يخضعون أيضاً إلى القانون العام للعمل المعاصر. فهذا يعني شكلاً من أشكال إقناع القراء البورجوازيين بأن هؤلاء الكتاب يماشون عصرهم: فنحن نسر للاعتراف بضرورة قليل من التفاهات. ونلين أمام الحقائق «الحديثة» عن طريق سيفريد SIEGFRIED وفوراسيتيه FOURASTIE.

طبعاً. إن إضفاء صفة الكدح PROLETARISATION على الكاتب لم تعط له إلا بشح حتى يمكن تدميرها فيما بعد. وما إن يكتسب رجل الأدب صفة اجتماعية (العطلة تشكل حصناً محبباً له) حتى يعود إلى الوطن الالهي الذي يقتسمه مع محترفي المهنة و«الطبيعي» الذي تخلد فيه روائيونا قد أنشئ في الحقيقة ليعبر عن تناقض رفيع المستوى: بين شرط تافه أنتجه. مع الأسف. عصر مادي. وبين المكانة العالية التي يمنحها المجتمع البورجوازي بشكل ليبرالي إلى جماعته من رجال الثقافة (شريطة ألا يهددوا ذلك المجتمع).

إن ما يبرهن على التفرد الرائع للكاتب، هو أنه، خلال تلك العطلة، التي يتقاسمها بشكل أخوي مع العمال وموظفي المتاجر CALICOTS ، لا يكف عن العمل أو عن الانتاج، إذا فهو عامل مزيف، وبالتالي فهو لا يقضي إجازة حقيقية، هناك من يدون ذكرياته، وآخر يصحح أوراقاً امتحانية، وثالث يعد لإصدار كتابه القادم. ومن لا يفعل شيئاً فهو يعترف أن في سلوكه هذا تناقضاً حقيقياً، إنجازاً طليعياً لا يفصح عنها سوى فكر محدود. عند هذا التبجح الأخير، ندرك أنه من «الطبيعي» أن لا يكف الكاتب عن الكتابة وفي مختلف الحالات. فهو يماثل أولاً الانتاج الأدبي مع نوع من الإفراز اللاإرادي. إذا تابو. لأن هذا الانتاج لا يخضع للحتميات البشرية، ولكي يكون حديثنا أكثر شهامة نقول. إن الكاتب هو فريسة إله داخلي يتحدث في كل الاوقات، دون أن يهتم. وهو طاغية عطلة وسيطة. الكتاب في إجازة، لكن ملهتهم (ربة الالهام) تظل مستيقظة. وتولد بلا انقطاع.

الميزة الثانية لهذا الهذيان، ذلك أنه. بسبب طبيعته الشرطية، يشكل جوهر الكاتب نفسه، والكاتب يسلّم. بلا شك. أن له وجوداً بشرياً. ومنزلاً ريفياً قديماً وعائلة، وسروالاً قصيراً (شورت). وابنة صغيرة. الخ. لكنه. خلافاً للعمال الآخرين الذين يبدلون جوهرهم. وليسوا سوى مصطافين على الشاطئ. أما الكاتب فيحافظ على طبيعته ككاتب أينما ذهب وامتلاكه للعطلة يعني أنه يعلن عن إنسانيته. لكن الإله يبقى. والكاتب يظل كاتباً مثلما كان لويس الرابع عشر ملكاً ولو كان جالساً على كرسي مثقوب. وهكذا فإن وظيفة رجل الأدب. بالنسبة للأعمال البشرية تشبه وظيفة الرحيق بالنسبة للخبز: جوهر عجائبي. خالد. وإذا تنازل واتخذ شكلاً اجتماعياً ما. فذلك لكي يفهم اختلافه المهيّب بشكل أفضل. كل هذا يقود الى الفكرة نفسها وهي الفكرة القائلة بوجود كاتب فوبشري SURHOMME بنوع من الكائن الاختلافي يضعه المجتمع في المواجهة لكي يتسنى له اللعب بالتفرد المزيف الذي تمنحه له.

إذن، فالصورة الطيبة «للكاتب في إجازة» ليست سوى إحدى صور التزييف الماكر الذي يقوم به المجتمع ليستعيد بها الكتاب بشكل أفضل: لاشيء يعرض تفرد «الموهبة» أكثر من مناقضتها - وليس نفيها - عن طريق تنفيه PRISAISME تجسيدها: وهي حيلة قديمة من حيل علوم القداسة. كما نرى اسطورة «العطل الأدبية» تتجاوز فترة الصيف: فتقنيات الصحافة المعاصرة تسعى شيئاً فشيئاً الى اعطاء صورة (مشهد) مُبتذلة عن الكاتب. لكننا نخطئ كثيراً إذا اعتبرنا ذلك سعياً

للهداية (الثواب الى الرشد) بل العكس من ذلك، لاشك أنه يبدو لي مؤثراً أنا القارئ العادي، أن أساهم عن طريق الثقة في الحياة اليومية لجنس اختارته العبقريّة: لاشك أنني سأحس بإنسانية أخوية لذيذة، حيث أعرف عن طريق الصحف أن كاتباً كبيراً يلبس بيجاماً زرقاء اللون، وأن روائياً شاباً يميل الى الفتيات الجميلات، وجبن روبلكون وعسل لافاند. وهذا لا يمنع أن رصيد العملية هو أن الكاتب يصبح أيضاً نجماً، ويغادر هذه الأرض ليرتدي لباساً مقدساً حيث لاتمنعه بيجامته وأجبانته ابداً من العودة الى استعمال كلامه النبيل الخالق.

إن تزويد الكاتب بجسد شهواني أمام الملأ، والكشف عن انه يحب الفبيذ الابيض المز، والبيفتيك الازرق، هذا يعني جعل منتوجات فنه أكثر عجائبية وذات جوهر إلهي بالنسبة لي.

مع أن تفاصيل حياته اليومية تجعلني أكثر قرباً ووضوحاً من طبيعة إلهامه، فإن مجمل التفرد الاسطوري لشرطه هو ما يقره الكاتب من خلال مسارات من هذا النوع، إذ أنني لأستطيع إلا أن أضع على عاتق إنسانية مثلى، وجود كائنات كبيرة لترتدي بيجاماتها الزرقاء في نفس الوقت الذي يظهرون فيه على أنهم الوعي الشامل، أو أجاهرُ بحب أجبان الروبلكون بنفس الصوت الذي يعلنون من خلاله نظريتهم الظواهرية القادمة حول الانا EGO. إن التحالف الفريد بين هذا النبل وتلك التفاهة، يعني أننا مستمرون في الاعتقاد بالتناقض: وبما أن التناقض عجيب كلياً، فإن أي حد من حدوده يكون كذلك: وقد يفقد حتماً كل أهميته في عالم زالت فيه عن عمل الكاتب صيغة القدسية لدرجة صار يبدو معها طبيعياً كوظائفه اللباسية والذوقية.



رحلة الدم الأزرق البحرية

منذ التتويج بدأ الفرنسيون يفكرون بعد تجديد الواقع الملكي، الذي كانوا متعلقين به الى درجة كبيرة. والرحلة التي قام بها مائة أمير فوق اليخت اليوناني أغاممنون. سرتهم كثيراً. وتتويج الملكة إليزابيث كان موضوعاً مؤثراً وعاطفياً، ورحلة الدم الأزرق البحرية تشكل مرحلة شائكة: فالملوك قد قاموا بأدوار البشر، كما الامر في إحدى كوميديا FLERS وكايفيه CAILAVET، وقد نجم عنها الف حالة غريبة (مضحكة) ناتجة عن تناقضاتها (الحالات) مثل: ماري أنطوانيت وهي تقوم بدور بائعة اللبن. والحالة المرضية الناتجة عن مثل هذه التسلية تكون ثقيلة: بما أننا نتسلى بالتناقض. فذلك لاننا نفترض أن حدوده متباعدة، وبمعنى آخر، إن للملوك جوهر فوق بشري. وحينما يستعيرون. بشكل مؤقت، بعض أشكال الحياة الديمقراطية. فذلك لايتعدى مجرد التجسيد المخالف للطبيعة. ولايكون ممكناً إلا بالتنازل فقط، وإظهار الملوك بأنهم يمارسون التفاهات PROSAISME. فهو اعتراف بأن هذه المكانة ليست مكانتهم الطبيعية، مثلما ان الصفة الملائكية ليست من خصائص جميع الناس، وهذا يعني أن الملك لايزال يتمتع بالحق الإلهي.

وهكذا اتخذت الحركات الحيادية للحياة اليومية، فوق اليخت أغاممنون، طابعاً مفرطاً في الجرأة كتلك النزوات FANTISIES الإبداعية حيث تتجاوز الطبيعة عوالمها: حتى الملوك يحلقون ذقونهم! هذه السمة تناقلتها صحافتنا

المعروفة كفعل تفرد غريب، كما لو أن الملوك كانوا بممارستهم لهذا الفعل، يقبلون المخاطرة بمملكتهم، معترفين، من جانب آخر بإيمانهم بطبيعته الأبدية، الملك بول كان يرتدي قميصاً بكمين قصيرين، والملكة فريدريك تلبس ثوباً منقوشاً أي أنه ليس ثوباً فريداً من نوعه، لكن رسوماته يمكن أن توجد على جسم أي انسان. في الماضي كان الملوك يتخفون بملابس الرعاة، أما اليوم فهم يشترون ملابسهم لمدة خمسة عشر يوماً من أحد مخازن يونيبري، هذه علامة التخفي بالنسبة لهم، وهناك مكانة ديمقراطية يتمتعون بها وهي الاستيقاظ عند الساعة السادسة صباحاً. كل ذلك يعطي فكرة عن مثالية معينة للحياة اليومية، لكن بمعنى مقلوب: كارتداء القمصان ذات الاكمام القصيرة، وحلاقة الذقن عن طريق الخادم، والاستيقاظ المتأخر. ويتنازل الملوك عن هذه المزايا، فإنهم يدفعون بها الى سماء الحلم: وتضحيتهم هذه - مع كونها مؤقتة - تثبت علامات السعادة في خلودها.

الأكثر غرابية، هو أن الطابع الاسطوري للوكنا قد تعلمن، لكنه لم يكن أبداً مُدبراً عن طريق علموية ما. فالملوك يُعرفون عن طريق جنسهم (الدم الأزرق)، كالجراء والسفينة، ذلك المكان المفضل لكل نهاية، هي نوع من فلك حديث يحفظ بداخله التغيرات الأساسية للنوع الملكي، لدرجة ان ما نتوقع فيها، علناً، إمكانية حصول بعض الإزواجيات. الخيول الأصيلة حينما تُحبس في مرابطها السابحة، تكون بعيدة عن أي عرس هجين. فكل شيء معدلها (سنوياً؟) لتتمكن من التكاثر فيما بينها، ربما أن قلتهم تشبه قلة ذلك النوع من الكلاب المسمى «PUG DOGS»، والسفينة التي تثبتهم وتجمعهم تشكل نوعاً من المخالف^(*) المؤقتة، حيث يُحرص، ولحسن الحظ، يخشى ان يستمر فضول إثنوغرافي تُضنُّ له الحماية كما تُضنُّ لنتزهِه في SIOUX^(**).

ويختلط الموضوعان العريقان ببعضهما، موضوع الملك - الإله وموضوع الملك - الموضوع. غير أن هذه السماء الاسطورية MYTHOLOGIQUE ليست بغير أذى للأرض. المخادعات الأكثر اثيرية، والتفاصيل المسلية لرحلة الدم الأزرق، كل هذا

(*) : ج مخلف: مكان مُعدّ للتزواج والتكاثر [م].

(**) : شعب يعيش في شمال الولايات المتحدة وبشكل جماعة لغوية متجانسة . [م]

الكلام الخلاب النادي الذي أسكرت به صحافتنا الرئيسية قُراءها، لم يكن
بلاعاقبة (سيئة): والامراء وهم أقوياء من خلال ألوهيتهم العامة، يمارسون
السياسة بشكل ديمقراطي: فهذا كونت باريس يترك اليخت أغاممنون عائداً الى
باريس «ليراقب» مصير ال C.E.D . ويُرسل بالشاب خوان'''' الامير الإسباني
للوقوف مع الفاشية الاسبانية.

(...): ملك اسبانيا الحالي .

نقد أهم وأعم

غالباً ما يلجأ النقاد (الأدبيون والمسرحيون) الى حجتين فريديتين، تنطوي الاولى على تقرير (فرض) مفاجئ لموضوع النقد الذي لامثيل له، وبالتالي النقد الذي لا نفع فيه. أما الحجة الاخرى التي تظهر بدورها ايضاً بشكل دوري، فتتنطوي على الاعتراف بالغباء أو بشدة تبلد الذهن وبالتالي عدم القدرة على فهم نص معروف بأنه فلسفي: وهكذا فإن قطعة كتبها هنري لوفيفر عن كيركجارد، أثارت لدى أفضل نقادنا (أنا لا اتحدث هنا عن أولئك الذين يعترفون علناً بغبائهم) رعباً مُصطنعاً بالغباء (كان هدفه حتماً النيل من لوفيفر وإيقاعه في عقلية صرفة مضحكة).

لماذا. إذا يعلن النقد بشكل دوري عن عجزه أو عدم قدرته على الفهم؟ بالتأكيد ان هذا الامر ليس سببه التواضع: لاشيء يريح أكثر من أن يعترف مثل هذا المعترف بأنه لا يفهم شيئاً من الوجودية. ولا شيء أضحك، وبالتالي أكثر تأكيداً أن آخر يعترف بارتباك بأن الحظ لم يسعفه للدخول في فلسفة الغرابة، ولا شيء أكثر عسكرية من أن يرافع ثالث من أجل شعيرة لامثيل لها.

كل ذلك، يعني في الحقيقة أن المرء يعتقد بأنه يتمتع بذكاء واثق لكي يشكل الاعتراف بعدم الفهم، تشكيكاً بوضوح المؤلف، وليس بوضوح تفكيره: فانهم يتصنعون الغباء لكي يتمكنوا من حمل الجمهور على الصراخ. ونقله من التواطؤ بالعجز الى التواطؤ بالذكاء. وهي عملية معروفة جيداً في صالونات VERDURIN. «أنا الذي مهنتي أن أكون ذكياً. لا أفهم شيئاً مما يقال. وبالتالي فأنتم أيضاً لاتفهمون شيئاً مما يقال. إذا فانهم أذكاء مثلي».

ان الوجه الحقيقي لهذه الاعترافات الموسمية بالعجز الثقافي ، هو تلك
الأسطورة الظلامية القديمة التي تقول إن الفكرة [ضارة] إن لم يخضع / تخضع
لرقابة «الحسن السليم» و«العاطفة» : المعرفة هي الشر ، لأنهما دفعا إلى نفس/
الشجرة (المصدر). الثقافة مسموح بها شريطة أن تستمر بالإعلان عن بطلان أهدافها
وحدود قوتها (انظر في هذا الموضوع أفكار السيد غراهام غرين ، حول علماء النفس
وحول الأطباء النفسانيين) ؛ لتعبر عن ترطيب عابر للروح. هذه الثنائية
الرومانتيكية القديمة. ثنائية القلب والرأس (العقل) لا وجود لها إلا في صورة قد
تعود في أصولها إلى الفنوصية. إلى تلك الفلسفات المؤفينة (المسكنة) التي طالما
كونت في نهاية الأمر استكمالا للنظم (السلطات) القوية ، التي تتخلص من المثقفين
عن طريق إرسالهم للاهتمام قليلاً بالانفعال وبما لا يمكن وصفه. الحقيقة أن أي
تحفظ على الثقافة يشكل موقفاً تخريبياً ، واحتراف النقد والاعلان عن أننا لا نفهم
شيئاً من الوجودية أو الماركسية (لأن الفلسفات غير المفهومة هما هاتان الفلسفتان
عن عمد). فذلك يعني أننا نقيم عمانا أو صمتنا تبعاً لقاعدة شاملة للتلقي ، وهو
يعني ، استبعاد الماركسية والوجودية من العالم : «وبما أنني لا أفهم ، فذلك يعني
أنكم حمقى» .

لكن إذا خشينا أو احتقرنا الأسس الفلسفية لعمل معين ، وإذا طالبنا بصوت
عال بحقك في عدم فهم أي شيء منها ، وبعدم الحديث عنها ، فلماذا إذاً تجعل
من نفسك ناقداً ؟ مع أن الفهم والإيضاح هما مهنتك . بوسعك طبعاً أن تحكم على
الفلسفة باسم الحسن السليم. [لكن] المشكلة هي أنه إذا كان «الحسن السليم»
و«العاطفة» لا يفقهان شيئاً في الفلسفة ، فإن الفلسفة نفسها تفهمها بشكل جيد ،
أنت لا تريد فهم قطعة لوفيفر عن الماركسية ، لكن كن واثقاً أن الماركسي لوفيفر
يفهم تماماً عدم فهمك ، خصوصاً (وأنا أظنك داهية أكثر مما أنت غير مثقف)
اعترافك الذي يبدو «غير ضار» .



الهابونيات والمنظفات

وضع المؤتمر الأول للتنظيف (المنظفات) (باريس - أيلول 1954) الناس في حالة من الغبطة إزاء مسحوق أومو. فالمنتوجات المنظفة ليس لها فقط أي تأثير ضار على الجلد. لكنها أيضاً قد تنقذ عمال المناجم من السيليكوز. لقد صارت هذه المنتوجات منذ بضعة سنين موضوعاً لدعاية شاملة ومكثفة لدرجة أنها تشكل اليوم جزءاً من الحياة اليومية للفرنسيين. حيث ينبغي على التحليلات النفسية، إذا ما نجحت، أن تهتم بها. عندها يمكن أن نضع التحليل النفسي مقابل السوائل المظهرة (جافل) والبودرة الصابونية (لوكس - بيرسيل) أو المنظفات (راي - بيك ، أومو). والعلاقات القائمة بين العلاج و المرض تختلف عن العلاقات القائمة بين المنتج وبين القذارة (الوسخ).

فعلى سبيل المثال . طالما اعتبر ماء جافيل كنوع من النار السائلة ويجب أن يكون استخدامه محسوباً بدقة وإلا فسيفسد الغرض (المادة)، و«يخترق». والأسطورة الكامنة وراء هذا النوع من المنتج تستند إلى فكرة التغيير العنيف (العميق). الكاشف للمادة: ومن يؤدي هذه المهمة، هو من نوع كيميائي أو قاطع (باتر): المنتج «يقتل» الوسخ. أما البودرات (المساحيق) فهي عناصر مفرقة، ويمكن دورها المثالي في تحرير الغرض (المادة) من عدم كماله الظرفي: وبه يتم طرد الوسخ وليس القضاء عليه. في المصورات التي تتحدث عن أومو، يشكل الوسخ عدواً أسود صغيراً ضعيف البنية يهرب سريعاً أمام الغسيل النظيف الجميل ، وفقط أمام تهديد حكم أومو ولا شك أبداً أن أحماض الكلور والأمونياك هي المفوضة على شكل نوع من النار الشاملة، للإنقاذ. لكنه إنقاذ أعمى. أما المساحيق فهي انتقائية تدفع بالوسخ وتقوده عبر نسيج الغرض (المادة)، وتضطلع بوظيفة

بوليسية وليس بوظيفة حربية . ولهذا التمييز ضامنوه الأعراقيون [علم الأعراق]:
السائل الكيميائي يطيل حركة المرأة الفسالة وهي تسوط غسيلها، والمساحيق
تحل بالأحرى، محل حركة ربة المنزل وهي: تنحني لعصر الغسيل وتقليبه فوق
المغسل.

لكن في ترتيب المساحيق، ينبغي، أيضاً، أن نقابل الدعاية النفسية بالدعاية
التحليلية النفسية (لا أقصد باستعمال هذه الكلمة أي مدرسة معينة) على سبيل
المثال فإن البياض [الناتج عن استعمال مسحوق] بيرسيل يؤسس قيمته على
حتمية [الوصول إلى] نتيجة معينة؛ فنحن نحرك الفرور الاجتماعي ومظهره
لمقارنتنا غرضين أحدهما أكثر بياضاً من الآخر. ودعاية أومو تشير أيضاً إلى أثر
المنتوج (بشكل تفضيلي طبعاً لكنها تكشف عن عملية فعله: وبالتالي فهي تضع
المستهلك في نمط معيشي للمادة وتجعله شريكاً في الخلاص وليس فقط مستفيداً من
النتيجة: وبهذا فإن للمادة هنا حالات قيمة. يستخدم أومو منها حالتان
جديدتان في نظام المنظفات: العميق والمزبد (الراغي). فقولهم إن أومو ينظف في
العمق (انظر ساينيت^(١) السينما - الدعائية) يفترض أن القماش عميق، وهو أمر لم
نفكر فيه أبداً من قبل، وهذا يعني دون شك الإشادة به وجعله بمثابة غرض
مجمل (منمق) لاندفاعاته التطويقية ولملمسه الموجود في أي جسد بشري. أما
بالنسبة للرغوة، فدلالته على الرقي (البذخ) معروفة جيداً: إن مظهرها غير
المفيد: ثم تكاثرها الغزير، والسهل، واللامحدود تقريباً، تجعلنا نفترض وجود
مبدأ صارم في المادة التي تخرج منها [الدلالة]، وجوهر نظيف وقوي، ووفرة من
العناصر الفعالة في حجم أصلي صغير. أخيراً فإن الرغوة تثير لدى المستهلك خيالاتاً
هوائياً حول المادة، وصيفة اتصال خفيفة وعمودية في آن معاً يتابعها كمتعة في
النظام التذوقي (الكبد المدسم، المحليات، النبيذ) كما في نظام الملابس (موسلين،
تول). أو نظام الصابون (منظر نجمة سينما وهي تستحم). كما يمكن للرغوة أن
تكون علامة روحانية معينة، باعتبار أن الروح، كما هو شائع عنها، قادرة على
استنباط كل شيء من الأشياء. والرغوة سطح من الآثار الناتجة عن حجم صغير من

(١): ساينيت: كوميديا اسبانية [م]، وبالتالي تصبح الجملة: لرجع (أو انظر) إلى كوميديا السينما

الدعائية [م].

الأسباب (يمكن تحليل الكريمات بشكل مختلف؛ تحليلاً ذا طابع تخديري SOPITIF^{'''} : فهي تزيل التجاعيد، والألم، والنار....الخ). المهم أن نعرف كيف نخفي الوظيفة الكاشطة للمادة الصابونية بصورة لذيذة بتقديم مادة عميقة وهوائية (جوية) في أن معاً. قدرة على التحكم بالنظام الجزيئي للقماش دون مهاجمته، وهي غبطة عليها ألا تنسينا وجود مستوى ما حيث بيرسيل وأومو، يشبهان في مخططهما (التروست) الانجليزي - الهولندي : UNILEVER.

(..): من اللاتينية : SOPORO [p] .

الفقير والكادح

البروليتاري

آخر إثارات شارلو^(*) الهزلية تمثلت في تقديم نصف الجائزة التي منحها له السوفييت الى صناديق القس بيير. وهذا يعني في حقيقة الأمر المساواة الطبيعية بين الفقير وبين البروليتاري. ولطالما نظر شارلو إلى البروليتاري بشكل مشابه لنظرته إلى الفقير: ومن هنا القوة الإنسانية لعروضه (أفلامه) . وكذلك غموضها السياسي: وهو أمر واضح في فيلمه الرائع. الأزمنة الحديثة. ففيه يلامس شارلو دائماً الموضوع البروليتاري دون أن يتحمل مسؤوليته سياسياً.

فما يعرضه علينا هو صورة الكادح الذي لا يزال أعمى ومخدوعاً يتحدد بالطبيعة المباشرة وباغترابه الكلي بين أيدي سادته (أرباب العمل ورجال الشرطة). الكادح بالنسبة لشارلو. يظل إنساناً جائعاً. وتصوير الجوع عنده يظل ملحمياً: الضخامة غير العادية للسندويش. أنهار الحليب . الفواكه التي يرميها بعضهم بلا مبالاة وهي بالكاد معضومة . فيعرض آلة للأكل بشكل تهكمي وهي آلة ذات جوهر له علاقة برب العمل) لاتقدم سوى أغذية مجزأة. لاشك في تفاهتها. وإنسان شارلو | الذي يرسمه شارلو | المحبوس في جوعه. يقع دائماً تماماً تحت الوعي السياسي : فالإضراب بالنسبة له يُعتبر كارثة لأنه يهدد فعلاً مصير إنسان أعماه الجوع. وهذا الإنسان لا يلتقي بالطبقة العمالية إلا حينما يلتقي الكادح بالفقير تحت أنظار (وضربات) الشرطة. تاريخياً. شارلو يتحدث تقريباً عن العامل في فترة الإصلاح حيث تعمد العامل اليدوي على الآلة. ويشس

(*) : المقصود شارلي شابلن |م| .

من الإضرابات، وشدهته قضية الخبز (بالمعنى العادي للكلمة) إلا أنه ظل عاجزاً عن الوصول الى معرفة الأسباب السياسية وضرورة وجود استراتيجية جماعية.

لكن السبب في هذا يعود تماماً الى أن شارلو يصور نوعاً من البروليتاري الخام الذي لا يزال خارج الثورة، وإلى سعة قوته التمثيلية. وليس هناك أي عمل اشتراكي تمكن من الوصول الى التعبير عن الشرط المهيمن للعامل بمثل هذا العنف والتسامح اللذين توصل إليهما شارلو. ربما يكون بريخت، وحده قد استطاع استشراف ضرورة أخذ الإنسان بعين الاعتبار عشية الثورة وذلك من أجل مصلحة الفن الاشتراكي، أي ذلك الإنسان الذي لا يزال أعمى والذي يُشرف على الإنفتاح على النور الثوري بسبب التفاقم «الطبيعي» لتعاساته. وحينما أظهرت الأعمال الأخرى العامل المنغمس في النضال الواعي، بدافع العلة والحزب، فقد أخذت بعين الاعتبار الواقع السياسي الضروري، لكنه واقع يخلو من القوة الجمالية.

وبشكل مشابه لفكرة بريخت يبين شارلو عماء للجمهور بشكل يرى فيه هذا الجمهور الأعمى ومنظر هذا الأعمى. وإظهار أحد لا يرى. يشكل أفضل طريقة لكي نرى، وبوضوح، ما لا يراه. وفي مشهد المهرج، الأطفال هم الذين يدينون المهرج لأنه يتصنع عدم الرؤية — فشارلو مثلاً، وهو في بيته، محاط بحراسه، يمارس الحياة المثلى لأي بورجوازي أميركي صغير: فتراه واضعاً ركبة فوق أخرى يقرأ صحيفة تحت صورة للينكولن، إلا أن الشكل الجميل لجلسته يفضحه تماماً، وهو أمر لا يمكن الإختباء وراءه دون أن يلاحظ المرء الإغتراب الذي ينطوي عليه. وبهذا فإن أخف أنواع الإرتهان تبقى بلا طائل. ويبقى الفقير دائماً مقطوعاً (بعيداً) عن رغباته. بالمحصلة، فإن هذا هو السبب الذي يجعل إنسان شارلو منتصراً على كل شيء: لأنه ينجو من أي شيء، ويرفض أي توصية. وهو لا يستثمر للإنسان ابداً إلا الإنسان وحده. وفوضويته التي يمكن مناقشتها سياسياً تمثل فناً. ربما أكثر أشكال الثورة فعالية...



المريخيون

كان الغموض الذي يحيط بالصحون الطائرة ذا منشأ ارضي: إذ كنا نفترض أن الصحن (الطائر) يأتي من المجهول السوفياتي، هذا العالم الخالي من المقاصد الواضحة يشبه بذلك أي كوكب آخر مجهول.

وهذا الشكل من الأسطورة كان ينطوي على بذرة تطوره الأرضي (الكوكبي). فإذا أصبح الصحن الآلي السوفييتي بسهولة آلة مريخية، فذلك لأن علم الأساطير الغربي ينسب لبفيريّة الى العالم الشيوعي كما هو حال أي كوكب آخر: الإتحاد السوفياتي هو عالم وسيط بين الأرض وبين المريخ...

وهكذا فإن العجائبي لم يتبدل معناه إلا من حيث تبدله فانتقلنا من اسطورة الصراع الى اسطورة الحكم. والمريخ سيظل في الحقيقة غير منحاز حتى إشعار آخر: المريخ يأتي الى الأرض ليحلم فوق الأرض، لكن قبل أن يصدر حكمه عليها، يريد أن يلاحظ ويسمع. وصرنا نشعر أن الصراع الكبير بين الإتحاد السوفيتي وبين الولايات المتحدة الأميركية وكأنه حالة آثمة، لأن الخطر هنا لا يقاس بامتلاك الحق، ومن هنا اللجوء الأسطوري إلى النظرة السماوية القوية بهدف إرهاب الطرفين، وقد يتمكن محللو المستقبل من تفسير العناصر الرمزية، لتلك القوة والموضوعات الحلمية التي تتكون منها: استدارة الآلة ونعومة ملمس حديدها. وهذه الحالة التفضيلية لعالم ستصير إليه مادة غير دقيقة الشكل. وعلى العكس، فإننا نفهم بشكل أفضل كل مايساهم في مجالنا الشعوري بموضوع الشر: كالزوايا والمسطحات غير المنتظمة، والضجة، والمساحات المتقطعة. وهذه الأمور

كلها طرحتها روايات الإستباق (الخيال العلمي) بشكل دقيق. والذهان المريخي لم يأخذ من الأرض سوى أوصافها.

هناك ما هو أكثر دلالة. وهو أن المريخ يتمتع بقدرية (حتمية) تاريخية غير منظورة منقولة عن الحتمية الأرضية كما قالها أحد العلماء الأميركيين لكنني لأذكر اسمه - بشكل واضح وكما يعتقد الكثيرون منا بلا شك، ذلك أن تاريخ المريخ قد نضج بنفس الإيقاع الذي نضج تاريخ عالمنا من خلاله، وأنتج جغرافيات في نفس العصر الذي اكتشفنا فيه الجغرافيا والتصوير الجوي.

لكن المريخ يتقدم علينا فقط بالعربة (الالة) نفسها؛ باعتبار أن المريخ، على هذا ليس سوى أرض نحلم بها، وله أجنحة كاملة، كما هو الأمر تماماً في أحلام المثانة IDEALISATION. ربما لو حططنا بدورنا، فوق المريخ كما بنيناها، فلن نجد سوى الأرض نفسها، وبين هذين المنتوجين للتاريخ نفسه، لن نتمكن من تمييز منتوجنا عن الآخر. لأنه إذا أردنا إرجاع المريخ الى المعرفة الجغرافية، فلا بد أن يكون له شخصياته من جغرافيين مثل سترابون (58 ق. م - 21 أو 25 ب. م) ومؤرخين مثل ميشليه (1798 - 1874) وجغرافيين درسوا العلاقة بين العناصر الفيزيائية والبشرية مثل فيدال دولابلانش (1845 - 1918)، كما ينبغي أن يكون لديه أمة وحروب وعلماء أنفسهم، كذلك البشر الذين هم نحن.

والمنطق يقضي أن في هذا الكوكب الديانات نفسها وطبعاً ديانتنا نحن الفرنسيين بشكل خاص. ذكرت صحيفة LE PROGRES DE LYON أن المريخيين كان لديهم مسيح وبالتالي فعندهم باباً أيضاً (وهكذا يفتح باب الإنقسامات): وإلا فلن يتمكنوا من بلوغ حضارة تؤهلهم لاختراع الصحن العابر للكواكب. لأن الدين، والتقدم الفني كما تراهما الصحيفة، يشكلان نفس خيارات الحضارة، وإن أحدهما لا يمكن أن يتقدم بمعزل عن الآخر. وقالت: لا يمكننا تصور كائنات بلغت هذه الدرجة من الحضارة وتمكنت من الوصول إلينا، أن تكون «وثنية». وينبغي أن تكون متعبدة تعترف بوجود إله، وتمارس ديانتها الخاصة بها.

وهكذا، فإن ذلك الذهان يقوم على أسطورة المماثل أي: القرين. لكن القرين هنا، كما هو الحال دائماً، هو قرين متقدم، والقرين هو قاضي. والمواجهة بين الشرق والغرب لم تعد مجرد صراع بين الخير والشر، بل هي نوع من المعمة

المانوية تقع تحت عيون نظرة ثالثة، تفرض وجود ما فوق طبيعة على صعيد السماء، ذلك لأن السماء هي موطن الرعب: والسماء من الآن فصاعداً، بلا مجاز، هي مجال بروز الموت الذري. فالقاضي ينشأ في نفس المكان الذي يهدد فيه الجلال.

هذا القاضي - أو بالأحرى هذا المراقب - رايناه - وقد أعيد استثماره بدقة في الروحانية المشتركة، وقلما يختلف - بالمحصلة، عن مجرد الإسقاط الأرضي. لأن أحد ثوابت العقل الأسطوري البورجوازي هو هذا العجز عن تصوّر الآخر. والغيرية تشكل مفهوماً لا يقرّه «الحس السليم». الأسطورة تسعى دائماً إلى نزعة تجسدية (خلعت الصفات الإنسانية على الخالق) ضيقة والأسوأ من ذلك، إلى نزعة تجسدية طبقية. المريخ ليس الأرض فقط. إنه أرض البورجوازية الصغيرة، وهو المقاطعة الصغيرة لعقلية، تعبر عن الصحافة المصورة. فما أن تكون المريخ في السماء حتى خلعت عليه بسرعة أقوى الخصائص. وهي خصيصة التماثل.

عملية أستورا (*)

إن إدراج المرء لمنظر عبودياته (تبعياته) المجاملة في النظام يعني أنه أصبح من الآن فصاعدا وسيلة متناقضة وحاسمة لتضخيم هذا النظام. هاكم ترسيمة هذه التظاهرة (الحقيقية) الجديدة:

تأخذ قيمة النظام المراد إصلاحه أو تطويره. وإظهار دناياه بشكل مطول والظلمات التي تنجم عنها والإزعاجات التي تثيرها. وإغراقها (الحقيقة) في نقصها الكامن في طبيعتها. ثم في آخر المطاف. العمل على إنقاذها على الرغم من أو بموافقة الحتمية الثقيلة لعاهاتها. وهناك أمثلة عديدة على ذلك.

خذوا جيشاً ما: أظهروا استبداده بشكل طبيعي. وطابع تنظيمه المحدود والظالم. وضعوا في هذا الطغيان الأحمق كائناً متوسطاً. ضعيفاً لكنه لطيف. أي ذلك النمط الأولي من المتفرجين. بعد هذا. اقلبوا الطاقة العجيبة. واستخلصوا منها صورة جيش منتصر. علمه خفاق. رائع لا يمكننا إلا أن نكون أوفياء له. كوفاء زوجة سجاناريل⁽¹⁾ لزوجها. مع أنه جيش مهزوم (من الآن إلى الأبد وما دام هناك بشر).

(٠) : أستورا : نوع من أنواع الزبدة النباتية في فرنسا |م|

(٠٠) : سجاناريل : من شخصيات مسرح موليير. يجسد الذوق العامي. ويظهر في أنوار مختلفة كزوج

غيور. ووصي. وخادم. وأب وملفق |م| .

خذوا الآن مثال جيش آخر: افترضوا التعصب العلمي لمهندسيه، وعمّاهم، وبينوا مقدار ما تدمره الصرامة اللاإنسانية من رجال وأزواج. ثم اخرجو علكم، وأنقذوا الجيش عن طريق التقدم، واربطوا عظمة أحدهما بانتصار الآخر (أعاصير جول روا)، أخيراً، خذوا مثال الكنيسة: افضحوا نفاقها، وقولوا إن هذا كله من شأنه أن يكون قاتلاً، ولا تخفوا أي شكل من أشكال بؤس العقيدة، وفي النهاية، بينوا أن الحرف، مهما كان جحوداً هو طريق الخلاص لضحاياهم أنفسهم وبرروا نزعة الصرامة الأخلاقية عن طريق أولئك الذين تهينهم (غرفة الجلوس، لغراهام غرين).

انه نوع من الطب التجانسي: حيث يتم شفاء الشكوك بالكنيسة وبالجيش، عن طريق شر الكنيسة وشر الجيش. ويتم التلقيح ضد شر ممكن (طاريء) لاتقاء شر اساسي أو للشفاء منه. يظن بعضهم إن التمرد على لا إنسانية قيم النظام يشكل مرضاً مشتركاً وطبيعياً ومفتقراً لايجوز مواجهته بل إخراجهُ وكأنه مس: فنجعل المريض يمثل الله، ونأخذ بيده ليعرف وجه تمرده، فيختفي التمرد ما إن يتم إبعاده والنظر إليه. ولا يعود النظام سوى خليط مانوي، أي حتمي ورابح في الحالين أي أنه يصبح نافعا. إن الشر (الألم) الناجم عن العبودية (التبعية) يمكن أن يُفقد بالخير المتعالي للدين، والوطن والكنيسة، الخ... فالقليل من الألم «الصريح» (المعترف بوجوده) يعطينا من التعرف على كثير من الألم (الشر) الخافي.

في الدعاية يمكننا أن نعثر على ترسيمة روائية توضح هذا اللقاح الجديد. (ونقصد بذلك دعاية زبدة استرا. تبدأ الأقصوصة دائماً بصرخة استنكار في وجه المارغرين:

«رغوة فوق المارغرين؟ إنه غير معقول!» مارغرين؟ سيجن جنون عمك أي بعدها تجحظ العيون ويلين الوعي المارغرين غذاء لذيذ، ومحَبَّب وسريع الهضم واقتصادي ومفيد لكافة المناسبات. وفي النهاية نعرف الحكمة: «هاقد تخلصتم من حكم مسبق كان يكلفكم غالياً!».

وهذه هي نفس الطريقة التي يخلصكم فيها النظام ORDRE من أحكامكم التقديمية المسبقة. هل الجيش قيمة مثلي؟ غير معقول. انظروا الى إزعاجاته واستبداديته، وضلال قادته الممكن دائماً. وهل الكنيسة معصومة؟

إنه لأمر مشكوك فيه لسوء الحظ. انظروا إلى مُتَعَصِّبِيهَا وقساوستها الذين
لاسلطة لديهم. وانظروا إلى امثاليتها CONFORMISME القاتلة.

ثم أن الحسن السليم له نتائجه: وبعد ماهي التبعات الصغيرة للنظام إذا
قيست بمحاسنه. وهو لايساوي ثمن اللقاح ما همنا بعد ذلك أن . يكون المارغرين
عبارة عن دهن إذا كان ثمنه أقل فظاظة. وأقل عماء. ويسمح لنا أن نحيا بقليل
من النقود؟ ها نحن أولاء أيضاً وقد تخلصنا من حكم مسبق لم يكن يكلف غالياً،
غالياً جداً. كان يكلفنا كثيراً من التشكك . وكثيراً من التمرد، وكثيراً من
الصراعات وكثيراً من العزلة.



الحيوات الزوجية

في صحافتنا المصورة نشهد كثيراً من الزيجات: زيجات كبرى (ابن الماريشال جوان وبنت مفتش المالية، بنت دوق كاستري والبارون فيترول) ، زيجات عن حب (كزواج ملكة جمال أوروبا لعام 1953 . بصديق طفولتها) زيجات (مستقبلية). لنجوم السينما (وزواج مارلون براندو بجوزيان مارياني، رالف فالون بميشيل مورغان). كل هذه الزيجات ، طبعاً ، لا يتم التقاطها في الوقت نفسه ، لأن خاصيتها الأسطورية ليست نفسها.

فالزواج الكبير (الأرستقراطي أو البرجوازي) يتفق مع الوظيفة السلفية والدخيلة EXOTIQUE للعرس: إنه بوتلاتش^(٥) بين عائلتين، ومشهد هذا البوتلاتش تحت أنظار الجمهور الذي يحيط بهزال الثروات. الجمهور ضروري، إذا فالزواج الكبير يتم دائماً في الساحة العامة أمام الكنيسة. وهناك يتم احراق المال بشكل يعمي ابصار الموجودين.

وفي هذا النوع من الزيجات ترى البزات الرسمية والملابس في المجرمة (حفل الزواج) وكذلك ربطات العنق والأسلحة العائدة لجماعة جوقة الشرف). الجيش والحكومة، وعمال المسرح البورجوازي كافة، والملحقون العسكريون (المتأثرون) وأحد ضباط جوقة الشرف (أعشى)، الجمهور الباريسي (المضطرب). القوة والقانون، والعقل والقلب كل هذه القيم ذات الطابع الرسمي تراها جميعاً في حفلة الزفاف، مستهلكة في البوتلاتش، إلا أنها مؤسسة بشكل قوي أكثر مما كانت عليه مسبقاً، مخالفة بذلك وبشكل كبير الفنى الطبيعي لأي قران. وينبغي ألا يغيب

(٥) : مهرجان ديني عند الهنود الحمر يتم فيه تبادل الهدايا [م]

عن بالنّا أن الزواج الكبير يشكل عملية حسابية رابحة تمبر الدين الذي
يثقل كاهل النظام لحساب الطبيعة، كما ينطوي على امتصاص تاريخ البشر
الحزين والوحشي في غمرة الحبور العام الذي يعيشه الزوجان : النظام يتغذى
بالحب وبالكذب والإستغلال وبالصدق. وحقيقة الزوجين تقوم مجمل الشر
الإجتماعي البورجوازي.

ان اقتران سيلفيان كاريانتييه ملكة جمال أوروبا لعام 1953 ، بصديق
طفولتها عامل الكهرباء ميشيل فارامبورغ يسمح لنا بعرض صورة مختلفة وهي
صورة الكوخ السعيد. وبفضل لقبها كان باستطاعة سيلفيان أن تمارس مهنة لامعة،
تمارسها أية نجمة كالسفر والعمل في السينما، وكسب الكثير من النقود. لكن
نظراً لأنها عاقلة ومتواضعة فقد تنازلت عن «المجد الزائل»، وظلت وفية لماضيها
وتزوجت كهربائياً من باليزو. وهنا نرى الزوجين الشابين في مرحلة مابعد الزواج
وهما يؤسسان لعادات سعادتهما ويعيشان في منزل متواضع بعيداً عن أعين الناس:
فيرتبان غرفتين في مطبخهما، ويتناولان طعام الإفطار ويذهبان إلى السينما
ويشتريان بأنفسهما حاجياتهما من السوق.

هذه العملية تنطوي هنا حتماً في مجفل المجد الطبيعي للزوجين في خدمة
النموذج البورجوازي الصغير: وأن هذه السعادة الشحيحة، من حيث تعريفها (من
حيث كونها كذلك) يمكن للمرء أن يختارها رغم كل شيء، وهذا ما يقوم ملايين
الفرنسيين الذين يوافقون على هذه السعادة بسبب ظروفهم.

وقد تفتخر البرجوازية الصغيرة بانضمام سيلفيان كاريانتييه إليها، كما كانت
الكنيسة قد استقوت بترهبن بعض الأرستقراطيات: فزواج ملكة جمال أوروبا
المتواضع ، ودخولها المؤثر - بعد هذا المجد الكبير - في غرفتين ومطبخ في ضاحية
باليزو، هو خيار يشبه خيار السيد دورانسيه (*) ل: التراب ، ولويس دولا فالير
ل: كارمل، وهو اختيار خلع المجد على كل من لاتراب، والكارمل، وباليزو.

الحب الأقوى من المجد يُطلق هنا أخلاق الوضع الإجتماعي القائم: ليس
من الحكمة أن يخرج المرء من ظروفه، إنما المجد هو العودة إليها، في مقابل

(*) : دورانسيه رجل دين فرنسي ولد في باريس (1626-1700). تنسك في كنيسة نوتر دام

دولاتراب ، وقام بإصلاحها.

ذلك، يمكن للظروف نفسها أن تطوّر ميزاتهما، وهي أساساً ميزات الهروب. في هذا العالم الذي نحن بصدده، السعادة هي اللعب بنوع من السجن الأليف: استبيانات «سيكولوجية»، أشياء، تصليحات، أدوات منزلية، برامج، هذه الجنة الأدوات التي نراها في مجلتي ELLE والـ EXPRESS، تمجد حرم المأوى (البيت) وانطواءه الذاتي «المكنكن» وكل ما يُشغله، وما من شأنه إخفاء صفة «الولدنة». والبراءة عليه ويبعده عن أية مسؤولية اجتماعية موسعة. «قلبان وكوخ». ومع هذا فالعالم موجود أيضاً. لكن الحب يُروّج الكوخ، والكوخ يقنع الجحر: اننا نعزم البؤس عن طريق صورته المثالية، أي الفقر.

أما زواج النجوم فلا يقدم تقريباً دائماً إلا بصورته المستقبلية، وهو يبين الأسطورة الخام تقريباً للزوجين (على الأقل في حالة فالون - مورغان، أما في حالة زواج براندو فلا تزال العناصر الاجتماعية مسيطرة عليه، وسنرى ذلك فوراً). الحياة الزوجية إذا تقع على حدود الفائض (غير الضروري) وتقصى بعيداً في مستقبل إشكالي: مارلون براندو سيتزوج جوزيان مارياني (لكن ليس قبل أن يقوم بتمثيل عشرين قلماً). ربما سيشكل رالف فالون وميشيل مورغان زوجين مدنيين جديدين (لكن قبل هذا يجب على مورغان أن تطلق). الأمر هنا في حقيقته مجرد مُصادفة مؤكدة على اعتبار أن أهميتها تظل هامشية وخاضعة لهذا التقليد العام الذي يريد للزواج المعلن أن يكون غاية طبيعية للزواج (للتلاقح). المهم هو تعريف الواقع أو الحقيقة الشهوانية للزوجين بكفالة زواج افتراضي.

إن الزواج (المستقبلي) لمارلون براندو لا يزال مُثَقلاً بالتعقيدات الاجتماعية: وكأنه زواج الراعية بالسيد (الأمير). وجوزيان ابنة صياد سمك في ميناء باندول تمكنت رغم هذا من الحصول على القسم الأول من شهادة البكالوريا وتتكلم اللغة الإنكليزية بطلاقة (وهو أحد الموضوعات التي تدخل في إعداد الشابة للزواج).

هذه الفتاة، جوزيان لامست الرجل الأكثر شراسة في السينما، وهو نوع من العقد بين هيبوليت وبين سلطان وحيد متوحش.

لكن اختطاف هذه الفرنسية المتواضعة من قبل الوحش الهوليودي لم يكتمل إلا بحركته العاكسة: فالبطل الذي كبّله الحب قد صب كل أمجاده فوق المدينة الفرنسية الصغيرة على شاطئ وفي سوق ومقاهي وحوانيت باندول. الواقع أن مارلون هو الذي تلقح بالنمط الأولي، البورجوازي الصغير لقارئات الصحف

الأسبوعية المصورة. (مجلة UNE SEMAINE DU MONDE تسمية مارلون .
مارلون يقوم بنزهة وادعة مشهية برفقة حماته (المستقبلية) وزوجته (المستقبلية)
مثله مثل أي برجوازي فرنسي صغير. الواقع يفرض على الحلم ديكوره ومكانته،
نظراً لأن البورجوازية الفرنسية الصغيرة تعيش اليوم حتماً مرحلة امبريالية
اسطورية. إن هيبة مارلون بالدرجة الأولى ذات طابع عضلي، فينوسي، واجتماعية
بالدرجة الثانية: لقد كرّست باندول مارلون أكثر مما كرّسها هو.



دومينيتشي أو انتصار الأدب

قامت محاكمة دومينيتشي كلها على فكرة سيكولوجية، هي بالمصادفة، فكرة الأدب الصائب الراي. ونظراً لأن البراهين المادية لم تكن أكيدة أو أنها كانت متناقضة فقد لجئنا إلى البراهين الذهنية واين يمكن العثور عليها اللهم إلا في عقلية المتهمين نفوسهم؟ لذا فقد أعيد تشكيل الأسباب وتسلسلها بشكل لا نموذج سابق له دون شك فتصرفوا، كعلماء الآثار الذين يلتقطون حجارة قديمة من جهات حقل التنقيب الأربع، وبما لديهم من اسمنت حديث يقيمون مذبحاً دقيقاً لسيزوستريس^(٥) أو أنهم يعيدون بناء ديانة فانية منذ ألفي عام ماتحين من كنوز الحكمة العالمية، والتي هي في حقيقة الأمر ليست سوى حكمتهم هم، تلك الحكمة التي تكونت في مدارس الجمهورية السادسة.

وهكذا الأمر بالنسبة «لسيكولوجية» العجوز دومينيتشي. فهل هي فعلاً سيكولوجيته؟ لانعرف شيئاً. لكننا متأكدون أنها سيكولوجية رئيس المحكمة أو المحامي العام. هاتان العقليتان: عقلية العجوز الريفى الألبى (نسبة إلى جبال الألب). وعقلية جماعة المحاكمة، هل لهما نفس الآلية؟ لاشيء مؤكد. ومع ذلك فقد حكم على العجوز دومينيتشي باسم سيكولوجية «شمولية»: مُنحدرة من الجلد

(٥) سيزوستريس أو سينوستريت : اسم حملة ثلاثة فراعنة من السلالة المصرية الثانية عشرة (من

القرن العشرين إلى القرن التاسع عشر قبل الميلاد) [م]

الأزرق^(*) EMPYREE البورجوازي الجميل ومن سيكولوجية نظرية الجوهرية ESSENTIALISTE . لقد حكم الأدب على الإنسان بالشنق. استمعوا إلى مقاله المحامي العام: «قلت لكم أن السيد جاك دريمون كان خائفا لكنه كان يعرف أن أفضل وسيلة للدفاع هي الهجوم . فرمى نفسه على ذلك الرجل الفظ وأمسك الشيخ من رقبته. لم يتم تبادل أية كلمة. لكن لم يكن يخطر ابداً ببال غاستون دومينيتشي أنهم يريدون إهانته. فلم يستطع جسدياً تحمّل القوة التي كانت تقف في وجهه بشكل مفاجئ»، وهذا معقول كمعبد سيزوستريس وكأدب م. جينفوا^(**) . أن نقيم علم الآثار أو الرواية على مقولة «لم لا = ماعليشي» فهذا لا يؤدي أحداً، لكن أين العدالة ؟ .

وبشكل دوري، تأتي (محاكمة) دومينيتشي وهي ليست بالضرورة كمحاكمة الغريب^(***) ، تأتي لتذكرك بأن العدالة مستعدة دائماً للحكم عليك دون تأنيب ضمير وأنها، على طريقة كورناي، ترسمك كما ينبغي أن تكون وليس كما أنت بالفعل.

إن نقل العدالة هذا إلى عالم المتهم هو أمر ممكن بسبب اسطورة وسيطة تُستخدم رسميتها بشكل كبير سواء كانت عدالة محكمة الجنايات أم عدالة المناظر الأدبية وهي شفافية اللغة وشموليتها ، فرييس محكمة الجنايات الذي يقرأ صحيفة لو فيجارو، لا يتورع أبداً عن محاوره راعي الماعز العجوز «الأمي». ألا يشتركان فيما بينهما بنفس اللسان بل بأوضح الألسن، وهو اللسان الفرنسي؟ إنها لضعف رائعة تقدمها التربية الكلاسيكية حيث يتحادث الرعاة مع القضاة بلا تحفظ ! لكن، هنا أيضاً، خلف الأخلاق المدهشة (والمضحكة) للترجمة اللاتينية والإنشاء الفرنسي هناك رأس رجل مهدد.

إن اختلاف اللغات وسياجها الذي لا يمكن النفاذ منه، قد أشار إليهما بعض الصحفيين وقد دان جيونو عدة نماذج من ذلك عبر بياناته العلنية. فتلاحظ فيها أننا لسنا بحاجة لتخيل حواجز غامضة وسوء فهم على طريقة كافكا. لا ،

(*) : بلاد الرومان [م] .

(**) : موريس جينفوا : كاتب فرنسي (ولد عام 1890) مؤلف مذكرات حربية وقصص ريفية ، وهو

الأمين العام الدائم للأكاديمية الفرنسية [م] .

(***) : رواية الغريب لألبيدكلما

فالمفردات، والتراكيب وأغلب المواد الأولية والتحليلية للغة تبحث عن بعضها بشكل عشوائي دون أن تلتقي.

ولا يحتار بهذا أحد: «هل ذهبت إلى الجسر؟ - درب؟ - أعرف أن لا درب هناك، فقد ذهبت إليه^(*)». طبعاً الكل يتصنع الاعتقاد بأن اللغة الرسمية هي ذات حس مشترك بينما لغة دومينيتشي ليست سوى متغير اتنولوجي مدهش بسبب ضعفه. ومع ذلك فإن هذه اللغة الرئاسية تبقى لغة خاصة، مثقلة بالكليشيهات اللاواقعية، وهي لغة كتابة مدرسية وليست لغة سيكولوجية ملموسة (إلا إذا لم يكن الناس مضطرين، مع الأسف، إلى أن يكون لديهم سيكولوجية اللغة نفسها المفروضة عليهم). ليس هناك سوى خصوصيتن متواجهتين. لكن أحدهما تتمتع بحماية القانون، وبالقوة لذاتها.

هذه اللغة «الشمولية» عادت لتحيا سيكولوجية المعلمين: فهي تسمح للغة بأن تتخذ من الآخرين موضوعاً لها، وهي تصف وتدين في الوقت نفسه. إنها سيكولوجية نعتية، وهي لا تعرف إلا خلع الصفات على ضحاياها وتجهل أي شيء عن الفعل بمعزل عن المقولة المذنبية التي يدخلونها فيها على الرغم منها - وهذه المقولات، هي مقولات الكوميديا الكلاسيكية أو دراسة الخط، التي نقول من خلالها عن أحدهم بأنه متبجح، غضوب، أناني مُحْتال نهاب قاسي، فالإنسان غير موجود بالنسبة لهذا العلم إلا من خلال «الصفات» التي يشير بها إليه المجتمع على أنه غرض معادلة سهلة نوعاً ما، أو موضوع محترم إلى حد. ونظراً لأن هذه السيكولوجية مفيدة وتضع أي حالة من حالات الوعي بين قوسين، فهي مع ذلك تزعم إقامة الفعل على جوانية INTERIORITE مسبقاً، إنها تفترض وجود «الروح».

وتحكم على الإنسان على أنه «وعي» دون أن تتحرج من وصفها له قبل ذلك كموضوع (شيء). علم النفس ذاك، والذي يمكن أن يقطعوا راسك اليوم بإسمه، قد جاء مباشرة من أدبنا التقليدي، الذي يدعوه الأسلوب البورجوازي بأدب الوثيقة الإنسانية. وباسم الوثيقة الإنسانية هذه تم الحكم على العجوز دومينيتشي.

(*) : المثال بالعربية غير واضح. أما بالفرنسية فإن في جملة هل ذهبت ALLE - VOUS ETES،

الفعل Alle (من ذهب) يتماثل مع الاسم Allee = درب ... ومن هنا الاختلاط بالعنى

والجواب الوارد أعلاه، والذي لا علاقة له بالسؤال. [م]

وتحالفت العدالة مع الأدب وتبادلا بتقنياتهما القديمة، كاشفين بذلك عن تطابقهما العميق مع بعضهما ويخاطر الواحد منهما بنفسه عن طريق الآخر بشكل سفيه. فخلف القضاة القابعين في كنباتهم القاسية هناك يقبع الكتاب (جيونو - سالاكرو). ومن يجلس وراء مقراً الاتهام؟ أهو رجل قانون؟ لا، بل هو «حكواتي غريب»، يملك عقلاً لاغبار عليه و«قريحة مذهلة» (تبعاً لشهادة حسن السلوك العجيبة التي أعطتها صحيفة لوموند للمحامي العام).

الشرطة نفسها تضع هنا تشكيلتها الكتابية (مفوض المقاطعة يقول: «لم أر في حياتي كذاباً مُثلاً أكثر منه. ولا لاعباً أكثر حذراً منه. ولا حكواتياً أكثر إثارة. ولا مكاراً أكثر دهاء، ولا رجلاً سبعينياً أكثر جسارة. ولا مستبداً مثله، ولا حاسباً لعواقب الأمور أكثر احتيلاً وباطنية منه.. غاستون دومينيتشي مدهش للنفوس البشرية والأفكار الحيوانية. ليس له عدة وجوه. زعيم الأرض العظيمة المزيف هذا له مائة وجه!»). الطباقات. والإستعارات والتحليقات. أي أن البلاغة الكلاسيكية كلها هي التي تقوم باتهام الراعي العجوز. وأخذت العدالة هنا قناع الأدب الواقعي. القناع المضاد للريف. ومع هذا فالأدب نفسه جاء إلى المحكمة للبحث عن وثائق «انسانية» جديدة. وليلتقط. من على وجه المتهم وكافة المشتبه بهم بشكل بريء انعكاس سيكولوجية كانت. مع ذلك أول من فرض ذلك الأدب عن طريق العدالة.

وإزاء أدب الاكتظاظ REPLETION (المقدم باستمرار على أنه أدب «الواقعي» و«الإنساني»)

هناك أدب التمزق: ومحاكمة دومينيتشي كانت تنتهي إلى الأدب الأول. وهنا لم يكن سوى كتاب جاثعين للواقعي وللحكاثين اللامعين الذين تطيح قريحتهم «الباهرة» برأس إنسان ومهم بلغت درجة ذنب المتهم. وهناك أيضاً مشهد الرعب الذي يهددنا جميعاً: وهوالرعب الناتج عن قياد السلطة بالحكم علينا، وهي لا تريد إلا سماع اللغة التي تعيرنا إياها. نحن جميعاً دومينيتشي بالقوة. لسنا قتلة. إنما نحن متهمون محرومون من اللغة. والأسوأ من هذا أننا غرباء الزي. مهانون ومحكوم علينا من قبل متهمينا. إن سرقة لغة الإنسان باسم اللغة. عملية تبدأ بها الجرائم المشروعة كافة.



أيقونة (*)

القصير

تتمتع أسطورة القس ببيير بميزة ثمينة وهي: راس القس. فهو رأس جميل، يقدم لك كافة علامات التبشير: النظرة الطيبة، قصة الشعر الفرانسيסקانية، واللحية المبشرة، تكمّلها سترة مبطنة بالفرو لرجل دين عامل، وعصا الحاج. وبهذا تجتمع فيه مؤشرات الأسطورة مع مؤشرات الحداثة.

فقصة شعره نصف المخلوق، ودون تحضير لاسيما دون شكل، لاشك أنها تزعم استكمال قصته مجردة تماماً عن الفن وحتى عن التقنية أي أنها نوع من الحالة «صفر» للقصة، لا بدّ للإنسان أن يقص شعره، لكن لا ينبغي لهذه العملية الضرورية الا تفرض اية صيغة خاصة من صيغ العيش: لتكن، لكن دون أن تكون شيئاً ما. إن قصة شعر القس ببيير والتي صيغت لتحقيق، ظاهرياً، توازناً حيادياً بين الشعر القصير (وهو تقليد لازم لمن لا يحب إظهار نفسه) وبين الشعر المهمّل (وهي حالة خاصة تبين احتقار التقاليد الأخرى) تتفق مع هذا النموذج الشعري الأولي للقداسة: فالقديس أولاً وأخيراً كائن شكلي، وفكرة الدرجة (الموضة) تتنافر مع فكرة القداسة.

لكن الأشياء هنا تتعقد - ونتمنى أن يكون ذلك بدون معرفة القس - ذلك أن الحال هنا كما هي في موضع آخر، وذلك أن الحيادية تنتهي لتعمل كعلامة على الحيادية، وإذا ما أراد المرء ألا يلاحظه الآخرون حقيقة، لا بدّ عندها من إعادة

(*) : الأيقنة هي دراسة كل ما يمثل عهداً أو شخصاً شهيراً من رسوم وتماثيل [المنهل] .

النظر في كل شيء . إن قصة الشعر «صفر» ، تفصح بكل بساطة عن الفرانسمكانية، وهذه القصة التي نظر إليها في البداية بشكل سلبي حتى لاتعارض مظهر القداسة، سرعان ما تحولت إلى صيغة تفضيلية ذات دلالة . إنها قلبسُ القس قناع القديس فرانسوا . ومن هنا نشأة الأيقنة الغزيرة لهذه القصة في النشرات المصورة وفي السينما (حيث لا يحتاج الممثل ريباز إلى أكثر من التزيي بها حتى يختلط حتماً بصورة القس).

هذه الدارة، هي نفس الدارة الأسطورية المتعلقة باللحية . لاشك أن اللحية يمكن أن تكون إحدى الدلائل على شخصية الرجل الحر، المنعزل عن التقاليد اليومية لعالمنا، والذي يكره إضاعة وقته في حلاقتها: يمكن للانبهار الناشيء عن الصدقة أن يولد منطقياً هذا النوع من الإحتقار، لكن علينا أن نلاحظ بأن اللحية الكنسية (اللاهوتية) لها أسطوريتها الخاصة به : فلا يمكن للواحد من بين الكهنة أن يلتحي عن طريق المصادفة فاللحية في هذا الوسط هي صفة تبشيرية أو كبوشية، ولا يمكن لها إلا أن تدلّ على الكهنوتية وعلى الفقر . وهو تجرّد حاملها من طبقة رجال الدين العلمانية. ينتظر من رجال الدين المرط أن يكونوا أبناء زمانهم، أما الملتحمون فعليهم ان يكونوا متعلقين بالدين، فرولو الرهيب كان حليقاً، والأب الطيب دوموكو كان ملتحياً - خلف اللحية ينتهي الأمر قليلاً إلى مُطْرائنة اي إلى التدرج الطبقي أي إلى الكنيسة السياسية. حيث نبدو أكثر حرية. وقناصين إلى حد ما، باختصار، نبدو أكثر بدائية، ننتفع بالخطوة التي كانت للمتوحدين الأوائل، ونملك الصراحة القاسية لمؤسسي الرهبانيات، المؤتمنين على الروح. في مقابل الحرف ان اطلاق اللحي. يعني تقصي المنطقة بالقلب نفسه، وكذلك البريتونيا أو نيا سالاند.

حتماً القضية ليست معرفة كيف تمكنت غابة العلامات هذه من تغطية القس ببيير (مع أنه في الحقيقة، من المدهش أن تكون صفات الطيبة أنواعاً من القطع القابلة للنقل ، وموضوع تبادل سهل بين الواقع القس ببيير كما يظهر في مجلة ماتش. والتخييل: القس ببيير كما يظهر في الفلم ، وبكلمة واحدة يظهر المبشر منذ اللحظة الأولى جاهزاً ومجهزاً للسفر العظيم، سفر إعادات التكوين والأساطير). وأسأل نفسي فقط عن الاستهلاك الضخم الذي يقوم به الجمهور لهذه العلامات. وأراه (الجمهور) مطمئناً بفضل التطابق العجيب بين شكل معين وبين ميل ما؛ جمهور لا يشك بأحدهما لأنه يعرف الآخر. جمهور لم يعد قادراً على

الوصول إلى تجربة البشر إلا بواسطة سقط متاعه، ومعتاد على الإحساس بشعور طيب أمام مخزن القداسة. واني لقلق على مجتمع يستهلك بشكل نهم جدا، ملصق الإحسان لدرجة ينسى معها مساءلة نفسه عن عواقب هذا الإستهلاك واستخداماته وحدوده. وهنا اصل إلى سؤال نفسي عما إذا كانت أيقنة القس ببيير الجميلة والمؤثرة ليست ذريعة يسمح من خلالها جزء كبير من الأمة لنفسه باستبدال علامات واقع العدالة بعلامات الاحسان .



روايات وأطفال

إذا ماصدقنا ماجاء في مجلة ELLE (هي) التي جمعت سابقاً سبعين روائية في صورة واحدة، فإن الكاتبة تشكل نوعاً حيوانياً ZOOLOGIQUE فريداً لأنها تلد الروايات وتلد الأطفال بلا نظام.

فالمجلة تقول، على سبيل المثال: جاكين لونيوار (عندها ابنتين ورواية)، مارينا غراي (عندها ابن ورواية)، نيكول ديتروي (عندها ولدين وأربع روايات)، الخ.

فما الذي يعنيه هذا ؟ إنه يعني : أن الكتابة سلوك مجيد، لكنه جسور. الكاتب هو «فنان»، نعتف له ببعض الحق في البوهيمية. وبما أنه وبشكل عام أو على الأقل في فرنسا مجلة ELLE، مكلف بتقديم اسباب إحساسه الجيد إلى المجتمع . فعليه أن يدفع ثمناً للخدمات التي يقدمها إليه . فنعتف له ضمناً بأن يعيش جزءاً من حياته بشكل شخصي. لكن حذار: فعلى النساء الا يعتقدن بأنهن قادرات على الاستفادة من هذا الحلف دون أن يخضعن لواقع (نظام) الأنوثة الأبدي. فالنساء على الأرض مخلوقات لوضع الأطفال للرجال. ليكتبن ماشئن، وليقمن بتزيين شروط حياتهن، لكن عليهن ألا يخرجن من هذه الشروط ابداً: وينبغي على مصيرهن التوراتي ألا يتكدر بتلك الترقية المنوحة لهن، وعليهن أن يدفعن من أمومتهم ضريبة لتلك البوهيمية المرتبطة بشكل طبيعي بحياة الكاتب.

إذاً، كوني ايتها المرأة شجاعة وحرّة، العبي لعبة الرجل، واكتبي مثله، لكن إياك أن تبتردي عنه أبداً. عيشي تحت بصره. وليكن أطفالك عوضاً لك عن رواياتك، جربي مهنتك قليلاً. لكن عودي بسرعة إلى شرطك. رواية. طفلٌ قليل من النسويّة وقليل من روح الحياة الزوجية. لنربط مغامرة الفن بأوتاد البيت الصلبة: كلاهما سيستفيدان كثيراً من هذه الحركة المستمرة. فعلى صعيد الأساطير، يمكن للعون المتبادل أن يُمارس دائماً.

على سبيل المثال. ربّة الفن تمنح عظمتها إلى ربّات البيوت البسيطات. بالمقابل. وكشكر على هذا العطاء الطيب. فإن أسطورة الولادة تقدم لربّة الفن. ذات الصيت الخفيف أحياناً، ضماناً قابلية احترامها. إنه الديكور المؤثر لبيت الحضانة. إذاً فكل شيء يتجه نحو الأفضل في أفضل العوالم - عالم مجلة ELLE: لتكن المرأة واثقة. فهي تستطيع تماماً أن تحظى بمكانة عالية مثلها مثل الرجل في مجالات الإبداع. لكن ليطمئن الرجل. لن تنتزع منه زوجته على الرغم من ذلك. إذ أن طبيعتها تلزمها بأن تبقى مولدة جاهزة. مجلة ELLE تمثل أحد المشاهير على طريقة موليير. فهي تقول نعم من جانب ولا من جانب آخر. وتنهمك في الأتزعج أياً كان. وكما هو حال دون جوان بين فلاحتيه. تقول المجلة للنساء: انتن والرجال سواسية وتقول للرجال: زوجتك لن تكون أبداً سوى امرأة.

للهولة الأولى يبدو الرجل وكأنه غائب عن هذا التوليد المزدوج. ويبدو أن الروايات تأتي وحيدة كما يأتي الأطفال. فهم لا ينتمون إلا إلى الأم. ولو قليلاً. ولأننا نرى الأعمال والأطفال سبعة مرّة بين قوسين. نعتقد أنهم جميعاً ثمرة خيال وحلم. ومنتوجات عجيبة لتوالد عذري PARTHENOGENESE مثالي يقدم للمرأة. دفعة واحدة. أفراح الإبداع البلازكية وأفراح الأمومة الناعمة. أين هو الرجل إذاً في لوحة العائلة هذه؟ إنه في مكانٍ ولا مكان. كالسما. أو الأفق إنه السلطة التي تحدّد الشرط وتحيط به في آن معاً. هذا هو عالم: حيث النساء فيه يشكلن دائماً نوعاً متجانساً. وجسداً متكوّناً. متمسكاً بامتيازاته. وأكثر حباً لعبوديته: الرجل غير موجود حول هذا العالم. يضغط من كافة النواحي. يوجد. إنه دائماً الغياب الخالق. غياب المكان الراسيني: عالم بلا رجال. لكنه يتكوّن من نظرة الرجل. إن عالم ELLE النسائي هو تماماً عالم الحريم.

في أي مسعى من مساعي ELLE هناك حركة مزدوجة : اغلق باب الحريم ثم عندها ما عليك إلا إطلاق المرأة. احبين واعفون واكتبن أتها النساء وكن ربّات أعمال أو أدب لكن تذكرن دائماً ان الرجل موجود ، وأنكن لم تُصنعن كما صُنع هو: نظامكن حرّ شريطة أن يرتبط بنظامه. حر يتكن بذخ، وهي غير ممكنة إلا إذا اعترفتن أولاً بالواجبات التي تملئها عليكم طبيعتكن. اكتبين إذا شئتن، فسنكون فخورين جداً بذلك ، لكن ضعن في أذهانكن إنجاب الأولاد، لأن هذا جزء من قدركن. هذه هي الأخلاق اليسوعية: خذن بالترتيبات اللازمة لشرطكن، لكن إياكن والقخلي عن المعتقد الذي تقوم عليه تلك الترتيبات.



الالعاب

أن يعتبر البالغ الفرنسي الطفل كآخر مختلف عنه ، فليس هناك مثال على هذا افضل من اللعبة الفرنسية. فالالعب الدارجة هي أساساً عالم مصغر عن عالم البالغين. فكلهما نسخ مصغر للاغراض البشرية. كما لو لم يكن الطفل ينظر الجمهور، في المحصلة سوى رجل أصغر، مسخ ينبغي أن تقدم له الالعب التي تناسب حجمه .

أما الأشكال المُخترعة فنادرة جداً: بعض العاب التركيب القائمة على موهبة القيام بأعمال صغيرة، وحدها فقط تقدم أشكالاً ديناميكية. أما باقي الالعب الفرنسية فتدل باستمرار على شيء ما. وهذا الشيء يكون دائماً كله مُجمَعاً^(*) SOCIALISE ، يتكون من أساطير أو تقنيات الحياة الحديثة الراشدة: الجيش ، الاذاعة، مراكز البريد، الطب (محاظ الطبيب الصغيرة، غرفة عمليات للدمى) المدرسة، الحلاقة الفنية (القبعات المتوجة، الطيران (المظليون) ، وسائل النقل (قطارات ، سيارات سيتروين، نجوم، دراجات فسبا، محطات الوقود)، العلوم (دمى مريخية).

أن تجسد الالعب الفرنسية، وبشكل تام ومسبق ، وظائف البالغين. ليس من شأنه حتماً إلا تهيئة الطفل لقبولها جميعاً. وذلك بأن تشكل لديه، قبل أن يبدأ بالتفكير، تلك الذريعة التي اوجدت دائماً الجنود. وسعاة البريد. ودراجات

(*) : متكيف مع حياة الجماعة [م] .

الفسبا. هنا، تقوم اللعبة بتسليم قائمة بكل شيء لا يُدهش البالغ: الحرب، البيروقراطية، القبح، سكان المريخ. إلخ. ثم إنه ليست المحاكاة علامة على الاستسلام إنما حرفية تلك المحاكاة: - بلعبة الفرنسية تشبه رأساً مُصغراً لجيفارو^(٥) حيث نجد تجاعيد البالغ وشعره لا تتجاوز حجم التفاهة. وهناك على سبيل المثال، دُمى تتبول، ولها بلعوم، ويُقدم لها الرضاعة، وتبلل قماطها. ولا شك ان الحليب سيتحول عما قريب في بطنها الى ماء. ومن هنا يمكن تهيئة الفتاة لسببقتها المنزلية، و «تكييفها» مع دورها المستقبلي كام. لكن الطفل ازاء عالم الاشياء المنسوجة والتمينة هذا، لا يمكنه أن، يتكون إلا باعتباره مالكا، ومرتفعاً، لكنه لن يكون أبداً مبدعاً. انه لا يقوم باختراع العالم بل يستخدمه: فنحن نهى له حركات خالية من المغامرة ومن الدهشة والفرح. اننا نجعل منه مالكا مُعقداً، عاجزا حتى عن اختراع دوافع السببية الرشدة، فنحن نقدمها له جاهزة. وما عليه إلا استعمالها. لأننا لانقدم له أبداً ما من شأنه التفكير فيه. فأقل الألعاب التركيبية شأنًا، تقتضي تعلماً مختلفاً للعالم، شريطة ألا تكون تلك اللعبة معقدة ومُرَهفة جداً: الطفل لا يخلق في هذا العالم أبداً أشياء ذات دلالة، ولا يهتم كثيراً أن تحمل تلك الأشياء اسماً راشداً: فما يقوم بممارسته: ليس استخدماً، انما هو عملية خلق DEIMURGIE انه يخلق الاشياء التي تعيش وتتدحرج، إنه يبدع حياة وليس ملكية خاصة، وفي ذلك العالم تتصرف الاشياء من تلقاء نفسها، فهي لم تعد فيه مادة جامدة ومعقدة في باطن يده. غير أن ذلك نادر: فاللعبة الفرنسية عادة، إنما هي لعبة محاكاة، تريد أن تصنع أطفالاً مُستخدمين، وليس أطفالاً مُبدعين.

لا يمكن التعرف على (بَرَجَزَة) اللعبة من خلال أشكالها فحسب، وهي اشكال وظيفية إنما أيضاً من خلال جوهرها، فالألعاب الدارجة هي، وبشكل قبيح، منتوجات كيميائية، وليست منتوجات طبيعية، وكثيرٌ منها الان مُقَوَّبٌ في عجائن مُعقدة. وللمادة البلاستيكية فيها، شكلٌ منفرد وصحي في آن فعاً، وهذه المادة تقتل المتعة و النعومة وإنسانية اللمس، وعندنا دليل مذهل على مانقول: وهو ا لغياب التدريجي لمادة الخشب، مع أنها مادة مثالية من حيث صلابتها وطراوتها، وحرارة ملمسها الطبيعية. الخشب ينتزع من أي شكل يدخل فيه جرح

(٥) : جيفارو : من هنود الأمازون ، الذين اشتهروا بتصغير الرؤوس (نحتاً أو تمثلاً أو رسماً) [م] .

الزوايا الحادة جداً وبرودة المعدن الكيميائية. وحينما يتعامل الطفل مع الخشب ويصطدم به فلا يهتز ولا يصرصر، فصورته خافت وواضح في الوقت نفسه. إنه مادة مألوفة وشاعرية تدعُ الطفل في استعرارية التماس مع الشجرة والطاولة والارض الخشبية. الخشب لا يجرحُ ولا يتعطل ولا ينكسر. ومع أنه يُستهلك إلا أنه يستمر طويلاً ويعيش مع الطفل، ويمكنه أن يغير شيئاً فشيئاً العلاقات القائمة بين الشيء وبين اليد. إذا مات فإنه يتقلص، ولا ينتفخ كتلك الألعاب الآلية (الميكانيكية) التي تختفي بسبب انفتاق نابض تعطل. الخشب يضعُ أشياء أساسية، أشياء دائمة. لكن لم يعد هناك من هذه الألعاب الخشبية، تلك الحظائر الفوجية (نسبة الى جبال الفوج) التي كانت ممكنة أيام كانت المهن اليدوية. صارت اللعبة، من الآن فصاعداً، كيميائية ذات جوهر ولون. مادتها تعلم الطفل حساسية وجود الاستعمال وليس حساسية وجود المتعة. لكن هذه الألعاب سرعان ماتت، وإذا ماتت فلا حياة لها بالنسبة للطفل.



(الفيضان)

لم يغمر باريس

على الرغم من المتاعب أو المصائب التي تسبب بها فيضان كانون الثاني 1955 لآلاف الفرنسيين. فقد كان نوعاً من الاحتفال أكثر منه كارثة.

أولاً: لقد غرّب الفيضان بعض الأشياء. وجدد ادراك العالم وذلك بأن ادخل فيه بعض النقاط الغريبة مع انها قابلة للتفسير: إذ لم تعد ترى من السيارات سوى سقوفها. وأعمدة مصابيح الشوارع مبتورة. لا ترى منها سوى الرؤوس وهي طافية كأنها النيلوفر. وبيوت مقطعة كمكعبات الاطفال. وهناك قطة محاصرة منذ عدة أيام فوق شجرة. تلك الأشياء اليومية كلها ظهرت فجأة وهي مفصولة عن جذورها. ومجرومة من الجوهر العاقل. ألا وهو الأرض. ومن فضائل هذا الانقطاع أنه ظل غريباً دون أن يكون مُنذراً بالخطر بشكل سحري. وهذه الطبقة المائية تشكل فعل التزييف الناجح. إلا انه تزييف معروف. واستمتع الناس برؤية الاشكال وقد تبدل منظرها. غير انها ظلت «طبيعية». واستطاعت روحها ان تبقى مثبتة على المعلول دون التكوّص في الألم نحو ظلمة العلل (الأسباب). لقد قلب الفيضان الرؤية اليومية. دون أن يزيحها نحو العجائبي. فالأشياء انطمت جزئياً لكنها لم تنتشوه: كان المشهد فريداً لكنه معقول.

أي انقطاع فضفاض قليلاً لليومي يقود الى الاحتفال: فالفيضان لم يختار بعض الأشياء ويغمر بها. لقد قلب الحس بوجود المنظر والتنظيم السلفي للآفاق:

فالخطوط المعتادة للتأريف (المساحة) CADSTRE ، وستائر الأشجار، وصفوف البيوت، والطرق، وحتى مجرى النهر، وهذا الاستقرار الزاوي الذي يهيئ جيداً لأشكال الملكية. كل ذلك أمحي واحتد من الزاوية إلى السطح PLAN: لاطرقات، ولاضفاف ولا اتجاهات. كل ما هنالك مادة مسطحة لا اتجاه لها، فتوقف بهذا مصير الإنسان، وتفصله عن العقل وعن ماعونية^(٥) الأماكن .

أما الظاهرة الأكثر إثارة فهي بالتأكيد غياب النهر نفسه: من كان السبب في كل هذا الانقلاب لم يعد موجوداً. لم يعد للماء مجرى. وشريط النهر، ذلك الشكل الجغرافي الذي يلتذ به الأطفال، يتحول من الخط إلى السطح، ولم يعد لأحداث الفضاء أي سياق، ولم يعد هناك أي تدرج بين النهر والطريق والحقول والمنحدرات والأمواج الأرضية، وفقد المنظر البانورامي سلطته الكبرى التي تكمن في تنظيم الفضاء على شكل تتابع من الوظائف. إذا حمل الفيضان اضطرابه إلى صميم الارتكاسات البصرية. غير أن هذا الاضطراب لا ينذر بالخطر من الناحية البصرية (اتحدث هنا عن صور الصحافة التي تشكل الوسيلة الوحيدة الفعلية للاستهلاك الجماعي للفيضان): إذ توقف تملك الفضاء، واندحش الإدراك، لكنّ الاحساس الشامل ظلّ ناعماً وهادئاً وثابتاً ولدينا، واتجه النظر إلى شعشة لامتناهية: فالانقطاع المرنّ اليومي لا يدخل في إطار الصخب. إنه تحول لا نرى منه سوى طابعه المنجز، ذلك الذي يبعد عنه «هوله».

هذه المرحلة من سكون المنظر المرهون بفيض الانهيار الهادئة في توقف (ترقب) الوظائف وفي أسماء الطبوغرافيا الأرضية، بهذه المرحلة ترتبط أسطورة الانزلاق الجميلة: فأمام صور الفيضان، يشعر القارئ بأنه ينزل بالوكالة. وهنا يكمن النجاح الكبير لتلك المشاهد التي نرى فيها المراكب وهي تطوف الشوارع: وهذه المشاهد عديدة، وقد تبين أن الصحف والقراء كانوا نهمين لمشاهدتها. ذلك لأن الناس يرون من خلالها وقد تحقق على صعيد الواقع ذلك الحلم الأسطوري العظيم، الحلم الطفولي برؤية السائر المائي (الذي يمشي على سطح الماء). وبعد آلاف السنوات من الأبحار، لا يزال المركب موضعاً مدهشاً: فهو يثير الرغبات والشهوات والأحلام. فالأطفال في لعبهم والعيال المبهورون أمام الرحلة البحرية، جميعهم يرون في هذا وسيلة للخلاص، وحلاً دائماً لدهاش لقضية طالما صعب

(٥) : أي تفصله عن إمكانية الاستفادة من الأماكن . [م]

على الحس السليم تفسيرها. الفيضان يعيد هذا الموضوع الى الازهان، ويحيطه بإطار مثير هو الشارع المعتاد: **فها نحن نستقل المركب للذهاب إلى البقالية، والقس يدخل الكنيسة على ظهر مركبه، والعائلة تذهب للتسوق على ظهر كانوية (مركب هندي).**

الى هذا النوع من المراهنة، تنضاف غبطة إعادة بناء القرية والحي، ووضع طرق جديدة فيها، واستخدامها تقريبا كمكان مسرحي، وتنويع الاسطورة الطفولية المتعلقة بالكوخ عن طريق الاقتراب الصعب من البيت - الملجأ، الذي يدافع عنه الماء نفسه كما القلعة أو كالقصر البندقي (نسبة الى البندقية) انه لامر متناقض هذا. فقد جعل الفيضان من العالم أكثر جاهزية، وأكثر قابلية لان نتحكم به بلذة تشبه تلك التي يشعر بها الطفل وهو يتصرف بألعابه، يسير أغوارها ويستمتع بها. فلم تعد البيوت سوى مكعبات، وخطوط الحديد مجرد خطوط معزولة، والقطعان عبارة عن كتل محمولة. والمركب الصغير، تلك اللعبة المفضلة في عالم الاطفال، هو الذي لم تعد له أية جذور.

إذا انتقلنا من أساطير الإثارة إلى أساطير القيمة، فإن الفيضان يحتفظ بالمخزون نفسه من الغبطة: فقد تمكنت الصحافة من أن تنمي فيه، وبسهولة فائقة حركة من التضامن وإعادة تكوين الفيضان، بشكل يومي، كحدث جامع للناس. و يعود السبب في ذلك الى طبيعة الشر المتوقعة: إذ انطوت الصحافة مثلاً على شيء دافئ وفعال حينما كانت تحدّد اليوم الأقصى للفيضان، والمهلة العلمية الممنوحة تقريبا لانفجار الشر استطاعت جمع الناس حول تحضير عقلاني للعلاج: بناء السدود، سد الثغرات، نقل السكان. وهذا يشبه الغبطة نفسها التي ترافق إدخال المحاصيل أو الغسيل قبل أن تثور العاصفة، أو رفع جسر متحرك في رواية المغامرات، اي الصراع ضد الطبيعة باستخدام سلاح الزمن وحده. في تهديده لمدينة باريس، استطاع الفيضان أن يتغلّف بأسطورة الـ 48^(*) حيث أقام الناس «المتاريس» ودافعوا عن مدينتهم ضد جحافل الاعداء بمساعدة قطع البلاط. هذا النوع من المقاومة الأسطورية أبهرت الناس لاسيما وانها قامت على اساس

(*) : المقصود بذلك الحرب الأهلية التي نشبت في فرنسا خلال شهر شباط عام 1848 بين أنصار

الجمهورية من جهة وأنصار الملكية من جهة أخرى [م]

صور الحواجز والخنادق وحواجز الرمل التي يقوم الأولاد ببنائها على الشواطئ وهم يصرعون في نضالهم ضد مد البحر.

لقد كان هذا العمل أكثر نُبلاً من ضخ الماء في الأقبية، بحيث لم تستطع الصحافة أن تستفيد منه أي شيء يذكر كمادة لعملها، ونظراً لأن البوابين لم يفهموا الفائدة من تجفيف الماء واللقاء به مرة أخرى في النهر الفائض. لقد كان من الأفضل إبراز صورة تعبئة الجيش، والقوارب المطاطية ذات المحرك، ومساعدة الجماعة، وحملة إنقاذ الأطفال، والمسننين والمرضى. لأن السفينة أسطورة ناجحة حيث تكون الإنسانية فيها أبعادها إزاء العناصر، وتتكشف فيها وتكون لنفسها من خلالها الوعي الضروري لسلطاتها، مُخرجة من الشقاء نفسه حتمية أن العالم قابل لأن نتحكم به.



بيشون

في بلاد الزنوج

مجلة باري ماتشي ، روت لنا قصة فيها كثير من المعلومات عن الأسطورة البورجوازية الصغيرة للزنجي. فقد قام زوجان استاذان بتقصي بلاد أكلة لحوم البشر لكي يمارسا فيها الرسم. وحينما عادا كان معهما ابنيهما بيشون الذس لايتجاوز عمره بضعة أشهر. وقد ذهل الكثيرون إزاء شجاعة الوالدين وبيشون.

أولاً، ليس هناك ماثير الحفيظة، أكثر من الحديث عن بطولة لاموضوع لها. وحينما يشرع المجتمع، بشكل مجاني في تنمية أشكال فضائلها، فإن هذا المجتمع يعيش حالة خطيرة. فإذا كانت المغامرات التي شهدها الصغير بيشون حقيقية (سيول عارمة، حيوانات مفترسة، أمراض...الخ) كان من الحماسة أن تفرض عليه، هذه المغامرات بحجة السفر الى افريقيا للرسم. ولإرضاء الغرور المشكوك فيه والذي ينطوي على وضع فيض من الشمس و الضوء، على قطعة قماش (لوحة معدة للرسم). ولكم هو أمر مذل، أن نجعل من هذه الحماسة (السخافة) جرأة جميلة، تزيينية ومؤثرة. هنا، نرى كيف تعمل الشجاعة: هذا الفعل إنما هو فعل شكلي وأجوف، وبمقدار ما يكون بلا أسباب موجبة. فإنه يثير التقدير. هذا يعني أننا نعيش في صميم حضارة الكشافة حيث تنفصل مدونة الشاعر والقيم تماماً عن القضايا المحرمة حول التضامن والتقدم. وهي الأسطورة القديمة حول «الشخصية» أي اسطورة «السترويض» فغنائم بيشون تنتمي الى نوع الارتقاءات الفريدة من نوعها: كتلك التظاهرات ذات الطابع الأخلاقي التي

لاتحقق قيمتها النهائية إلا من خلال الدعاية التي تُحاطُ بها. في بلادنا غالباً ما ترتبط الأشكال المَعْجَمَةُ

للرياضة الجماعية بشكل تفضيلي للرياضة النجومية، حيث الجهد العضلي لا يُؤسَّسُ فيها تعليماً للإنسان حول جماعته إنما يؤسَّس أخلاق التباهي، واغرابية EXOTISME التَحْصُلُ، أي نوع من روحانية المغامرة المنبئة بشكل مخيف، عن أي اهتمام بالالفة ومخالطة الناس.

إن سفر والدي بيشون الى صقع محدد في مكان آخر وبشكل غامض جداً، يدعونه بلاد الزنوج الحمر، وهو نوع من الأماكن الرومانسية التي يزيلون عنها، دون أن يبدو ذلك مقصوداً، صفاتها الواقعية جداً، إنما يقترح اسمها الأسطوري غموضاً غريباً في لون سحنتها وفي الدم الذي يزعمون أن سكانها يشربونه. لقد عُرِضَتْ هذه الرحلة علينا على شكل فتح: لاشك أن الزوجين سافرا إليها دون شك من غير سلاح، اللهم إلا سلاح «خشب اللوان والريشة». ويبدو الأمر شبيهاً برحلة صيد أو بحملة عسكرية، تقرر في ظروف مادية صعبة (الأبطال يكونون دائماً فقراء لأن مجتمعنا البيروقراطي لا يقبل بأسفار ذوي الرفعة) لكنها غنية بما لديها من شجاعة - ويعدم جدواها الرائع أو (القبيح). القتي بيشون، من جهته، يقوم بدور «البارسيغال»^(٥). فهو يضع شُقرته وبراءاته وخصلات شعره وابتسامته، في مقابل العالم الجهنمي لذوي الجلود السوداء والحمراء، و الجلود المشطوبة والأقنعة المخيفة. طبعاً، هنا النعومة البيضاء هي المنتصرة: فهذا بيشون يُخضع «أكلة البشر» لِسلطته ويصبح معبودهم (طبعاً لم يُخلق الأبيض إلا ليكونوا آلهة). بيشون عبارة عن طفل فرنسي طيب صغير يُخضع المتوحشين ويُطري عيشهم بسهولة ما بعدها سهولة: هذا الطفل ذو العامين، بدلاً من أن يذهب الى غابة بولونيا^(٥٥) تراه يعمل من أجل وطنه، تماماً كوالده الذي يتقاسم الحياة مع فصيلة من راكبي الإبل ويطارد «النهابين» في الادغال .

(٥) : دراما موسيقية مؤلفة من ثلاثة فصول كتبها شعراً ولحنها الموسيقار المشهور فاغنر عام 1882.

وهي آخر أعماله المؤثرة (مقدمة ، سحر الجمعة المقدسة ، [م] .

(٥٥) : غابة في باريس تحمل هذا الاسم [م] .

سبق أن تعرفنا على صورة الزنجي التي ترسم خلف هذه الرواية القصيرة المنشطة: أولاً الزنجي يبعث الخوف في النفوس، وهو آكل لحم البشر. وإذا وجدنا أن بيشون كان بطولياً فذلك لأنه يخشى عليه من أن يؤكل. ولولا الوجود الضمني لهذا الخطر، لفقدت القصة فضيلتها في الصدم، ولما انبعث الخوف في نفس القارئ. أضف أن المواجهات متعددة حيث الطفل الأبيض يقف وحيداً مهجوراً لامبالياً، وهو مطروح في دائرة من السود الخطرين احتمالياً (الصورة الوحيدة المطمئنة تماماً هي صورة الخادم BOY، والبربري المدجن والمقترون بذلك المكان الآخر المشترك بين جميع القصص التي تدور في أفريقيّا: الخادم السارق الذي يختفي مع انتهاء أعمال السيد). لدى كل صورة علينا أن نرتعش مما يمكن أن يحدث: وهذا المكن لا يتحدد أبداً لأن السرد هو سرد «موضوعي»! لكنه في الحقيقة يستند إلى التلاحم العاطفي بين اللحم الأبيض والجلد الأسود، بين البراءة والفظاظة، بين الروحانية والفظاظة. الجميلة تستعبد الحيوان، ودانييل يسمح للأسود بلحيه، وخضارة الروح تسيطر على بربرية الغريزة.

إن الهدف العميق من عملية - بيشون هو إعطاء فكرة عن العالم الزنجي من خلال عيني الطفل الأبيض: كل ما في العملية حتماً، له مظهر المهرج. وبما أن هذا الانقصاص يخفي تماماً الصورة التي يكونها الذوق العام عن الفنون والأعراف الغربية، فهو قارئ مجلة ماتش وقد ترسخت رؤيته الطفلية؛ وهو موضوع أكثر فأكثر في هذا المعجز عن تصور الآخرين، وهو التصور الذي سبق وأشرت إليه بخصوص أساطير البورجوازية الصغيرة. الحقيقة (المقصودة) هي أن الزنجي يقتصر إلى الحياة المتكاملة والمستقلة: إنه شيء غريب. ليس له سوى وظيفة طفيلية هي وظيفة التسرية عن البيض بواسطة باروكيته (غرابته) المفردة بالخطر غير المنظور: أفريقيّا مهرجٌ خطير.

والآن إذا أردنا أن نضع في مقابل هذه الترسيمة العامة (هناك مليون ونصف يقرأون مجلة ماتش) جهود علماء الأعراق لتوضيح الواقعة الزنجية والإحتياطات الدقيقة التي يتخذونها منذ زمن بعيد حينما يُضطرون إلى التعامل مع هذه المفاهيم الغامضة، «البدائية» و «العتيقة»، والنزاهة الفكرية لأناس مثل ماوس وليفني شتراوس أو لوروا غوران المعادين للمصطلحات العنصرية القديمة المقنعة، قلنا إذا وضعنا هذا مقابل ذاك، فإننا نفهم بشكل أفضل، واحدة من كبريات تبعيَّاتنا: الطلاق الفادح بين المعرفة وبين الأسطورة. العلم يسير بسرعة وإلى الأمام في دربه،

لكن التصورات الجماعية لاتلحق به . إنها متخلفة عنه بقرون ، ظلت تراوح في الخطأ بسبب السلطة والصحافة وقيم النظام.

لازلنا نعيش في عقلية ما قبل فولتيرية ، هذا ما ينبغي لنا تكراره دوماً.

لأنه في عصر مونتسكيو وفولتير ، إذا كان الناس يُدهشون لرؤية الفرس أو الهينوريين^(٥٠) ، فقد كان ذلك لكي يخلعوا عليهم صفة البساطة. لو كان فولتير حياً اليوم لما كتبَ عن مغامرات بيشون كما كتبتها مجلة ماتش ، ربما تخيل بالأحرى بيشونا آكلًا للحوم البشر (أوكورياً) في مواجهة المهرج الغربي المنبلم.^(٥١)



(٥٠) . أمة هندية كانت تقيم بين بحيرتي أونتاريو وهيرون . كانت حليفة للفرنسيين [م]

(٥١) : أي صار مثله مثل قبيلة النابالم [م] .

عامل جَذَاب

يشكل فيلم كازان : فوق أُرصفة الميناء مثلاً جيداً على التدليس. تعرفون بلا شك أن القلم يدور حول عامل ميناء جميل، لامبالي وفض قليلاً (مارلون براندو) يستيقظ ضميره شيئاً فشيئاً بفضل الحب والكنيسة (حيث مثلها قس صدامي ، ذو أسلوب جذاب. ونظراً لأن يقظة الضمير هذه تتوافق مع إلغاء إحدى النقابات المدلّسة والمخالفة للقانون وقد شغلت عمال الميناء لمقاومة بعضاً من مستغليهم، نظراً لهذا . تساءل بعضهم عما إذا : كذا إزاء فيلم جريء، فلم «يساري» هدفه عرض القضية العمالية على الجمهور الأميركي.

حقيقة الأمر . أنه ليس أكثر من عملية تلقيح (بالجدري) للحقيقة، التي أشرتُ إلى آليتها الحديثة جداً في معرض حديثي عن أفلام أمريكية أخرى : إنهم هنا يسندون إلى جماعة صغيرة من رجال العصابات وظيفة استغلال مجموعة أرباب العمل، وعن طريق هذا الشر المعترف به، والثابت كثبوت دُمل خفيف ومقيت، يحولوننا عن الشر الحقيقي، متجاهلون تسميته ويخرجونه عن طريق التعاويذ.

ومع ذلك يكفي أن نقوم بشكل موضوعي، بوصف «الأدوار» في فيلم كازان لنستخلص طابعه التدليسي بلا منازع: البروليتاريا هنا تتكوّن من مجموعة من الكائنات الضعيفة، الحانية ظهورها تحت وطأة عبودية تراها جيداً دون أن تكون لديها الشجاعة على تقويضها. الدولة (الراسمالية) تختلط بالعدالة المطلقة، وهي وحدها السند الممكن ضد الجريمة والإستغلال: إذا تمكن العامل من الوصول إلى

الدولة، إلى شرطتها ولجانها المكلفة بالتحقيق، فقد أنقذ نفسه، أما من ناحية الكنيسة، التي تقبع تحت مظهر حداثوية مقولة: هل رأيتني، فهي ليست أكثر من قوة وسيطة بين بؤس العامل والسلطة الأبوية للدولة - ربة العمل. وفي نهاية المطاف فإن هذه الرغبة الشديدة في العدالة والضمير ستهدأ سريعاً وستنحل في استقرار النظام المحسن الكبير حيث يعمل العاملون وحيث يتصافح أرباب العمل وحيث يبارك القساوسة. بعضهم بعضاً في وظائفهم العادلة.

هذه هي النهاية التي لا يفتن الفيلم إليها وهي اللحظة التي اعتقد فيها كثيرون أن كازان يبرز تقديمه بشكل ذكي: في المقطع الأخير من الفيلم نرى براندو وقد بذل جهداً خارقاً. وهو يقدم نفسه كعامل جيد واع أمام رب العمل الذي كان بانتظاره. ورب العمل هذا كان مرسوماً بشكل كاريكاتوري واضح. قيل: انظروا كم يهزأ كازان من الراسماليين بشكل واضح وخادع.

هنا اللحظة المناسبة لتطبيق منهجية الهداية الذي اقترحه بريخت، ومعاينة نتائج انسجامنا مع الشخصية الرئيسية منذ بداية الفيلم. لا شك أن براندو يشكل بالنسبة لنا بطلاً إيجابياً يتعلق به قلب الجمهور على الرغم من عيوبه، وذلك وفقاً لظاهرة المشاركة التي لا نريد مشهداً ممكناً بمعزل عنها. حينما يُخرج البطل، يكبر بنظرنا لاسيما بعد استعادته لوعيه ولشجاعته، ويتجه نحو رب العمل خائر القوى فيعيد له عمله. عندها تتجاوز مشاركتنا حدودها ونتماهي تماماً دون أن نفكر مع هذا المسيح الجديد ونشارك بلا تحفظ في صلبه. الحقيقة أن صعود براندو المؤلم يقود إلى الاعتراف السلبي بجماعة أرباب العمل الأبدية: إن ما يُدبر لنا، على الرغم من كل الصور الهزلية. هو الالتزام بالنظام. ومع براندو، وعمال الميناء. ومع عمال أمريكا كافة فإننا نضع أنفسنا مع شعورنا بالانتصار والإرتياح، بين أيدي جماعة أرباب العمل التي يعد مفيداً رسم شكلها الفاسد: فنحن مسلوبون منذ أمد طويل. ومفسدون في مشاركة مصيرية مع عامل الميناء هذا الذي لا يجد معنى العدالة الإجتماعية إلا ليهدئها ويقدمها إلى راس المال الأميركي.

لقد رأينا أن الطبيعة المشاركة لهذا المشهد هي التي تجعل منه موضوعاً فصلاً من الهداية. وبما أننا مهوون منذ البداية لأن نحب براندو، فلن نستطيع بعد أن ننقده أبداً أوحى التنبيه لحماقته الموضوعية. ونحن نعرف أن بريخت قد اقترح منهجه بالابتعاد عن الدور ليكون ضد خطر هذا النوع من الآلية.

كان يمكن لبريخت أن يطلب من براندو إظهار سذاجته، وإفهامنا، على الرغم من أي تعاطف يمكن أن نبديه إزاء متاعبه. أنه لا يزال ممكناً، بل و الأهم، رؤية الأسباب والعلاج.

ويمكن تلخيص غلطة كازان بالقول إن ما يهمنا الحكم عليه ليس الراسمالي إنما براندو نفسه. إذ أننا ننتظر تمرد الضحايا أكثر مما ننتظره من صور جلاديتها الهزلية.



(٥٠) وجه غريتا غاربو

لاتزال غاربو تنتمي الى عصر السينما الذي كان فيه سحر الوجه البشري يخلق لدى الناس أكبر الإضطرابات. وحيث كان المرء يضيعُ تعاماً في الصورة البشرية كما لو كانت صورة في مصفاة. إذ كان الوجهُ يشكلُ حالةً مُطلقة من حالات الشهوة التي لانقوى لا على امتلاكها : ولا على الإستغناء عنها.

قبل سنوات كان وجه فالنتينو^(٥١) يتسبب بوقوع الإنتحارات، أما وجه غاربو فهو من نوع الحب العذري حيث تثير الشهوة مشاعر روحانية من الضياع.

لاشك أن ذلك الوجه هو وجه - موضوع رائع. ففي فلم الملكة كريستين الذي شاهدناه مرة أخرى في باريس خلال هذه السنوات ترى المسحوق على وجهها وله ثخانة القناع الثلجية. فهو ليس وجهاً مرسوماً بل هو وجهٌ مجصص، تدافع عنه مساحة اللون وليس خطوطه. في هذا الثلج الهش المتعاسك في آن معاً، وحدهما، العينان، السوداوان الشبيهتان بلب غريب، والخاليتان أبداً من

(٥٠) : غريتا غوستافسون : ممثلة سينمائية سويدية تحمل (حملت) الجنسية الأمريكية. ولدت في

استوكهولم عام 1905. سميت بالإلهية لشخصيتها الفتانة ولجمال نظراتها [م].

(٥١) : رودولفو غيغليبي فالنتينو ممثل اميركي من اصل ايطالي (1895 - 1926). ترك عمله

كراقص في النوادي الليلية . ليتجه الى السينما. وأصبح معبودا لجماهير النساء بفضل وسامته .

ويعتبر أول نجم ذكري في تاريخ السينما [م].

التعابير. تشكّلان جرحين مرتعشين قليلاً. حتى في أقصى حالات جماله، هذا الوجه غير المرسوم بل المنحوت في الهشاشة والنعومة اللساء، أي أنه وجه كامل وآني في وقت واحد. هو أشبه بوجه شارلو (شارلي شابلن) الطحيني، بعينيّه الشبيهتين بنبات قاتم ووجهه الطوطمي.

إن تجربة القناع الكامل (كالقناع القديم) ربما لا تقتضي وجود ثيمة السرّ (وهذا هو حال أنصاف الأقنعة الإيطالية) أكثر مما تقتضي ثيمة النموذج الأولي للوجه البشري. كانت غاربو تُرينا نوعاً من الفكرة الأفلاطونية حول المخلوق، وهذا ما يفسّر كون وجهها تقريباً لاجنس له، دون أن يعني ذلك أنه وجه مشكوك فيه. صحيح أن الفيلم (الملكة كريستين تظهر تارة كامراً وطوراً كفارس شاب) يفسح مجالاً لعدم التقسيم هذا. غير أن غاربو لا تقوم بآية عملية. لتغيير معالم وجهها. فهي دائماً هي نفسها، وتحمل دون أي تصنع تحت تاجها أو تحت قبعاتها، نفس الوجه الثلجي والوحداني. ولقبها الإلهية. DIVINE كان لا يهدف تماماً للدلالة على حالة فضلى للجمال بمقدار ما يهدف للدلالة على شخصها الجسدي الهابط من سماء تتشكل الأشياء فيها وتتجزّ ضمن أكبر قدر من الوضوح. وهي نفسها كانت تدركُ هذا: كم من ممثلة قبلت أن تري الجمهور نزوجها المحير. أما هي فلم تكن تقبل بهذا: إذ لا ينبغي للجوهر أن يفسد. وكان ينبغي ألا يكون لوجهها أبداً واقع آخر غير واقع كمالها العقلي والجمالي. لقد انحسر الجوهر شيئاً فشيئاً وغطته النظارات والقبعات الكبيرة والإغترابات تدريجياً. لكنها هي. لم تتبدل أبداً.

ومع ذلك ففي هذا الوجه المؤلّه يرتسم شيء ما أكثر مضاءً من القناع: هو نوع من العلاقة الإرادية. وبالتالي الإنسانية بين انحناءة منخريها وبين قوس الحاجب. هناك وظيفة نادرة، فردية بين منطقتين من الوجه. والقناع ليس سوى إضافة على الخطوط. أما الوجه، فهو قبل أي شيء، تذكير موضوعاتي بهاتين المنطقتين. يمثل وجه غاربو تلك اللحظة الواهية التي راحت السينما تستخلص فيها الجمال الوجودي من الجمال الأساسي، وحيث يتحول النموذج الأولي إلى الإبهار المنبعث من الوجه الآيل للذبول وحيث وضوح الجواهر (الماهيات) الشهوانية يترك مكانه لغنائية المرأة.

بما أن وجه غاربو يمثل مرحلة انتقالية فهو يصلح بين فترتين إيقونيتين. لأنه يؤمن الإنتقال من الرعب الى الجمال. من المعروف . اليوم. أننا نقع على القطب الآخر من هذا التطور: وجه أودري هيبورن. مثلاً. هو وجه مُفردنْ INDIVIDUALISE ليس فقط بموضوعاتيته الخاصة (امرأة - طفلة . امرأة - قطة) لكن أيضاً بشخصيتها. عن طريق تمييز وحيد تقريباً للوجه الذي لم يعد فيه اي شيء أساسي. بل يتكون من مجموعة لامتناهية من الوظائف المورفولوجية (الشكلية).

إن فرادة (تفرد) غاربو بما هي لغة كانت ذات طابع مفهومي. أما فرادة أودري هيبورن فهي ذات طبيعة جوهرية. وجه غاربو عبارة عن فكرة. أما وجه هيبورن فهو حدث.



القوة والطلاقة

وصلنا الآن في أفلام العصابات الى تكوين مجموعة من الحركات الدالة على الطلاقة :

نساء يرسلن دوائر الدخان من أفواههن المرتخية تحت هجمة الرجال. فرقعات أصابع أولمبية (جلیلة) بهدف بث إشارة واضحة وعابرة للتحذير من رشقات نيرانية. وزوجة زعيم العصابة تنسج ثوباً في خضم أخطر الحالات. لقد قام غريسبي بتقنين هذه المجموعة من الحركات مضافاً عليها طابع الحياة اليومية الفرنسية.

يتميز عالم رجال العصابات، قبل كل شيء بأنه عالم الدم البارد. إن الأحداث التي لاتزال الفلسفة العامية تعتبرها كبيرة كموت شخص ما ، قد قلّصت على شكل رسم موجز، وتراها على شكل مجموعة من الحركات: حبة في انتقال الخطوط الهاديء. اصبعان تفرقعان، وعلى الطرف الآخر من مجال التلقي، رجل يسقط في تقاليد الحركة نفسها. عامل التلطيف LITOTE ، المبني دائماً على شكل سخرية ميلودرامية جامدة. هذا العالم، هو أيضاً، كما نعرف، آخر عوالم الجن. وخلف سخرية الحركة الحاسمة، هناك تقليد اسطوري يبدأ من مفهوم النومين^(*) NOUMENE للآلهة القديمة. حيث تتسبب حركة رأس الإله

(*) : استخدم افلاطون هذا المصطلح في معرض حديثه عن المثل . ويعني الواقع المدرك بالعقل (...)

موضوع العقل (...) مقابل الواقع المدرك بالحواس. وبالتالي هو الواقع المطلق، الشيء في ذاته:

يقلب مصائر البشر رأساً على عقب، مثلما تتسبب بذلك ضربة عصا الجنّة أو الساحر.

لاشك أن السلاح الناري قد أبعد الموت، لكن بشكل معقول واضح جداً لدرجة توجب التدقيق بالحركة، لكي نعبر من جديد عن وجود القدر. هنا تماماً تكمن طلاقة رجال العصابات: إنها بقايا حركة مأساوية تستطيع خلط الحركة بالفعل ضمن أدقّ الحجوم.

سأتوقف مرة أخرى عند الدقة الدلالية لهذا العالم وعند البنية الفكرية (وليس فقط عند البنية الإنفعالية) للمشهد. إن الإخراج الفاجيء للمسدس (كولت) من السترة برمزية لانظير لها، لا يعني الموت أبداً، لأن العادة دلتنا منذ زمن بعيد على أن هذه العملية ليست أكثر من مجرد تهديد، يمكن لأثاره أن ترتدّ عكسياً بشكل عجيب. وبروز (انبثاق) المسدس هنا لا ينطوي على قيمة مأساوية. بل على قيمة معرفية فقط. وهذا البروز يعني ظهور تطور جديد في سياق الأحداث. والحركة هنا برهانية وليست بالضرورة مريضة. إنها تشبه تبدّل المحاكمة العقلية في إحدى مسرحيات ماريغو^(١٠٠) الحالة انعكست.

وموضوع البحث قد ضاع فجأة. باليه المسدسات يجعل الزمن أكثر قابلية للتغيير ويملك ضمن مجرى القصة عودات إلى درجة الصفر وقفزات تراجعية شبيهة بقفزات لعبة الإوزة. المسدس لغة تكمن وظيفته في المحافظة على ضغط الحياة. وفي إبعاد أو إلغاء نهاية الزمن. إنه لوغوس (العقل الأول) وليس براكسيس (تطبيق عملي).

إن حركة رجل العصابات الطليقة تملك، كلّ ما للتوقف من سلطة مُدبرة. هذه الحركة الخالية من الاندفاع. والسريعة في البحث الذي لا يخطئ، عن نقطة وصولها النهائية [هذه الحركة] تقطع الزمن وتثير الاضطرابات في البلاغة.

لأن التقاليد الأفلاطونية التي عززتها المعارضة المسيحية للعالم المحسوس والعالم الروحي، تُعاهي المعرفة العادية بالمظهر والمعرفة العقلية بفكرة الأشياء [م].

(١٠٠) : بيير ماريغو : كاتب فرنسي (1688-1763). بعد أن كان محرراً صحفياً تحول إلى المسرح.

فجدد الكوميديا وكانت له لغة دقيقة خاصة. من أهم أعماله المسرحية. لعبة الحب والمصادقة. ومن أعماله الروائية: حياة ماريان [م].

والطلاقة تؤكد أن الصمت وحده هو الفعّال: عملية النسيج، التدخين، رفع الأصبع، ... كل هذه العمليات تفرض فكرة أن الحياة الحقيقية تكمن في الصمت، وأن الفعل ACTE له الحق على الزمن في الحياة أو الموت . بذلك يتكون لدى المشاهد الوهم بوجود عالم مؤكد لا يتغير إلا تحت ضغط الأفعال ، وليس أبداً تحت ضغط الكلمات. إذا تكلم رجل العصابلة فهو يتكلم بالصور، لأن اللغة بالنسبة له شعر. وليس للكلمة عنده أية وظيفة خلاقة: إن الكلام ، بالنسبة له، طريقة للتعبير عن كونه عاطلاً عن العمل ولكي تحدد هذه البطالة هناك عالم أساسي، هو عالم الجركات المزينة (المدرسة) التي تتوقف دائماً عند نقطة محددة ومُتَوَقَّعة، هي نوع من خلاصة الفعالية البحتة. وفضلاً عن ذلك، هناك سلسلة من الألفاظ العامة التي تتميز، كما البذخ غير المفيد، (أي الأرستقراطي) باقتصار تكون فيه قيمة التبادل الوحيدة هي الحركة.

لكن. لكي تدل هذه الحركة على اختلاطها بالفعل. عليها أن تخفف من حدة المغالاة، وأن تستدق لتصبح على عتبة تلقي وجودها. ولا ينبغي عليها الإكتفاء بسماكة العلاقة بين العلة والمعلول.

الطلاقة هنا، هي أكثر علامات الفعالية فطنة. فكلُّ مِنَّا يجد فيها مثالية عالم صار العوبة بسبب مجموعة الحركات البشرية، عالم قد لا يبطيء حركته بسبب ملوقات اللغة: رجال العصابات، كالله، لا يتكلمون، يكفي أن يحركوا رأسهم حتى يتحقق كل شيء.



النبيزة والحليب

تشعر الأمة الفرنسية أن النبيذ نتاج خاص بها تماماً كالثلاثمائة وستين نوعاً من الجبنة بالإضافة إلى ثقافتها. النبيذ شراب - طوطم. يشبه حليب البقرة الهولندية أو الشاي الذي تمتصه العائلة الملكية الإنكليزية بشكل احتفالي.

لقد سبق لباشلار وقدم تحليلاً نفسياً جوهرياً لهذا السائل في نهاية بحثه حول أحلام الإرادة. فبين أن النبيذ نسخ السماء والأرض. وأن الرطوبة ليست حالته الأساسية. إنما الجفاف. ولهذا فالجواهر (المادة) الأسطوري الأكثر معارضة له هو الماء.

الحق يقال. إن النبيذ مثله مثل أي طوطم راسخ. يحمل أسطورة متنوعة لا تخلو من التناقض. فهذه (المادة) الكالفانية GALVANIQUE طالما اعتبرت على سبيل المثال بمثابة أكثر المشروبات فعالية لإزالة العطش. أو أن العطش يُستخدم على الأقل. كذريعة أولى لشربه («IL FAIT SOIF»). إن أقدم أقنوم لهذا المشروب ذي اللون الأحمر هو الدم. ذلك السائل الكثيف والحيوي. في الواقع لايهمنا شكله المزاجي كثيراً: لأنه قبل أي شيء مادة تغيير. قادرة على (قلب) الأوضاع والحالات. وعلى استخلاص المتناقضات من أشتاتها: فهو (النبيذ) مثلاً يحول الضعيف إلى قوي. والسكوت إلى ثرثار. ومن هنا وراثيته الخيماوية وسلطته الفلسفية المتمثلة في التحويل أو الخلق من العدم.

وبما أن النبيذ. من حيث جوهرة. هو وظيفة يمكن أن تتغير حدودها. فهو يتمتع بسلطات تشكيلية ظاهرية: قد يُستخدم كذريعة للحلم كما للواقع. وهذا يتعلق بمستخدمي الأسطورة. فبالنسبة للعامل. يُعتبر النبيذ بمثابة تكييف وتسهيل إلهي للمهمة («العمل بنشاط»). أما بالنسبة للمثقف فله وظيفة مغايرة: فالكأس الصغير من «النبيذ الأبيض» أو «البوجولي» التي يتناولها الكاتب فمعتها

القيام بفصله عن عالم «الكوكتيلات» المفرط في طبيعيتيه، وعن عالم المشروبات الفضي (وهي المشروبات الوحيدة التي التي يبذل SNOBISME جهده ليقدمها للكاتب). النبيذ يخلص الكاتب من الأساطير، وينتزع من حياته الفكرية ويساويه بالكادح. وبالنبيذ يقترب المثقف من الرجولة الطبيعية ويظن أنه من لعنة، استمر قرن ونصف القرن من الرومانتيكية في فرضها على الذهنية المتوقدة CEREBRALITE الصافية (من المعلوم أن إحدى الأساطير الخاصة بالمثقف الحديث هو هوسه بأن يكون «لديه اسطورة»).

لكن ما تختص به فرنسا هو أن السلطة التي للنبيذ على التغيير، لا يتم الاعتراف بها أبداً بشكل صريح على أنها غاية بحد ذاتها: ففي البلدان الأخرى يشرب الناس لكي يسكروا. والجميع يقر بذلك. أما السكر في فرنسا فهو نتيجة، وليس غاية على الإطلاق. المشروب يعتبر بمثابة نشر للمتعة (اللذة) وليس سبباً ضرورياً لتأثير يسعى وراءه. النبيذ ليس مجرد مصفاة فحسب، إنه أيضاً فعل شرب: مستمر. للحركة هنا قيمة تزيينية، وسلطة النبيذ لاتنفصل أبداً عن أشكال وجوده. (على عكس الويسكي، الذي يُشرب لسكره (وهو أجمل أنواع السكر، وتبعاته أقل ضرراً الذي ينبلع، وتكرر، والذي يعود شربه الى فعل - سبب)

كل هذا معروف فقد تحدث عنه الفولكلور، وتناولته الحكم، والمحادثات والأدب آلاف المرات. لكن هذه الشمولية نفسها تنطوي على امتثالية CONFORMISME : فالإيمان بالنبيذ يشكل فعلاً جماعياً ملزماً.

فالفرنسي الذي يحتفظ بمسافة ما بينه وبين الأسطورة، إنما يعرض نفسه لمشاكل صغيرة، لكنها دقيقة أي مشاكل الاندماج وأول هذه المشاكل هي ضرورة أن يفسر سلوكه. هنا يلعب مبدأ الشمولية دوره كاملاً، ذلك أن المجتمع يدعو كل من لا يؤمن بالنبيذ، مريضاً أو عاجزاً أو فاسداً:

المجتمع لا يفهم هذا الشخص (بالمعنيين الفكري والمكاني للعبارة). وبالمقابل فإنه (المجتمع) يمنح شهادة الاندماج الجيد لمن يتعاطى النبيذ: إن معرفة كيف تشرب، هي تقنية وطنية تستخدم لوصف الفرنسي، ولبرهنة على سلطته الأدائية، وعلى دمغته وعلى قابليته للتعايش مع الآخرين. بهذا يؤسس النبيذ أخلاقاً جمعية يمكن التكفير من خلالها عن أي شيء: الإفراط والتعاسة، و الجرائم. كل هذا ممكن مع النبيذ باستثناء الخلق السيء أو الخيانة أو القباحة. إن

الشر الذي يمكن أن يسببه النبيذ ذو طابع قدرى ، إذا فهو يقع خارج إطار المعاقبة. إنه شر مسرحي ، وليس شراً يعود إلى الطبع.

دخل النبيذ في إطار المجتمع ، ليس لأنه يؤسس أخلاقية فحسب ، بل لأنه يشكل ديكوراً أيضاً. فهو يزين اصغر مناسبات الحياة اليومية الفرنسية ، ابتداء من الطعام الخفيف (كأس نبيذ أحمر مع جبن الكامامبير) إلى الوليمة ، ومحادثات الحانة أو خطابات المآدب الكبرى. إنه يعجد الأجواء مهما كان نوعها. وفي الجو البارد يدخل في أساطير الدفء كافة ، وأيام القيظ يدخل في كل صور الظل والرطوبة والشوك. وليس هناك حالة من الضغط المادي (الجسدي) (درجة الحرارة ، الجوع ، الضجر ، التبعية ، الشعور بالإغتراب) إلا وتجعل المرء يحلم بالنبيذ.

وباعتبار النبيذ مادة أساسية ، فإنه إذا أشرك مع صور غذائية أخرى ، يستطيع تغطية كل أماكن المواطن الفرنسي وأزمته. وما أن يصل المرء إلى تحقيق جزء معين من الحياة اليومية حتى يشكل غياب النبيذ صدمة نظراً لأن غيابه يعد شيئاً غريباً: حينما تسلم كوتي^(*) رئاسة الجمهورية التقط له المصورون صورة وهو وراء مائدة تضمه مع خاصته وعليها زجاجة نبيذ من نوع DUMESNIL بدلاً من زجاجة النبيذ الأحمر ، وهو الأمر الذي أثار اضطراباً لدى أبناء الأمة ، وشبهوا هذا الفعل بالملك الأعزب. لأن النبيذ هنا جزء من مقتضيات الدولة.

لا شك أن باشلار كان محقاً حينما جعل الماء نقيضاً للخمر: وهذا صحيح من الناحية الأسطورية. أما من الناحية السوسولوجية ، فهو ليس كذلك على الأقل في يومنا هذا. إذ أن الحليب قد أخذ دور النبيذ لأسباب اقتصادية أو تاريخية. وهو ، أي الحليب يعد اليوم ، النقيض الحقيقي للنبيذ: ليس فقط بسبب مبادرات السيد ميندس فرانس (ذات الصبغة الأسطورية: شرب الحليب على المنصة يشبه تناول ما تورين^(**) للسمبانخ) إنما أيضاً لأن الحليب ، ضمن مورفولوجيا الواد هو نقيض للنار لما يملك من كثافة جزيئية ، ولطبيعة مساحته القشدية أي المخدرة. أما النبيذ فهو باتر وجراحي ، إنه يحول ويولد. الحليب كوني ، يربط ويغطي

(*) : رئيس الجمهورية الفرنسية بين عامي 1954 - 1959 [م] .

(**) : رجل دين فرنسي عاش في القرون الوسطى ، كلف باستبدال المسيحيين الأسرى لدى الدول

البربرية [م] .

ويجدد. فضلاً عن ذلك، فإن نقاءه إذا ما اشترك مع البراءة الطفلية، يشكل رهان قوة. وهي قوة لاتصريفية ولا حاقتة، إنما هي قوة هادئة، بيضاء واضحة، تعادل الواقعي. بعض الأفلام الأمريكية. حيث نرى فيها البطل وهو لاينفر من تناول كوب الحليب قبل أن يُخرج سدسه المنصف، هذه الأفلام هيأت لهذه الأسطورة البارسيغالية^(٥٥٥) الجديدة: ولا يزال الحليب في أيامنا هذه يُشرب في الأوساط العنيفة أو أوساط الصعاليك، كما ترى بعضهم يتناول كوباً غريباً من الحليب المخلوط بعصير الرمان الذي جاءنا من أمريكا.

إن أسطورة النبيذ يمكن أن تجعلنا نفهم الغموض المعتاد الذي يلف حياتنا اليومية. لأنه صحيح أن النبيذ مادة لذيذة وجميلة، لكن الصحيح أيضاً أن إنتاجه يساهم بشكل كبير في إثراء الراسعالية الفرنسية سواء كانت راسعالية صانعي النبيذ المحلي أم المستعمرين الذين يفرضون على المسلمين الجزائريين صنعه وفوق أراضيهم التي سلبت منهم، وهي زراعة لاحاجة لهم بها. وهم الذين لايجدون الرغبة. إذا هناك أساطير لطيفة جداً، لكنها مع ذلك بريئة. وميزة اغترابنا الحالي هي أن النبيذ عاجز عن أن يكون مادة موفقة تماماً عدا أنها موفقة في نسيان أنها أيضاً، ثمرة انتزاع ملكية الآخرين.



(٥٥٥) : كوميديا موسيقية من تأليف وتلحين فاغنر . (مرت معنا سابقاً) [م] .

البيفتيك والفريت (*)

«البيفتيك» يدخل الأسطورية الدموية نفسها التي للبيز فهو لبّ اللحم. إنه اللحم في حالته الأولية (الصافية).

وكل من يتناوله يندمج في القوة الثيرانية. لاشك أن قيمة «البيفتيك» تكمن في أنه شبه نبيء. ترى الدم فيه طبيعياً وكثيفاً وكتيماً. وهو في الوقت نفسه قابل للقطع. اننا نتصور جيداً ذلك الطعام الشهي القديم من نوع تلك المادة الثقيلة التي تتقلص تحت السن بشكل تجعلنا نشعر في الوقت نفسه بقوتها الأصلية ومرونة اندفاقها في دم الإنسان. العنصر الدموي هو مبرر وجود «البيفتيك». فدرجات نضجه لا تحسب بالوحدات الحرارية (الحريرات) إنما بصور الدم: فإما أن يكون دامياً (مما يذكر باندفاق الدم من وريد الحيوان المذبوح) أو أن يكون أزرقاً (وهنا يذكر بالدم الثقيل، دم الشرايين الغزير الموحى إليه هنا باللون البنفسجي الأرجواني، وهو لون أعلى من اللون الأحمر).

وحتى لو كان النضج معتدلاً، فلا يمكن التعبير عنه صراحةً. في هذه الحالة المغايرة للطبيعة. لا بد من اللجوء الى التورية فنقول إن «البيفتيك» ناضج بشكل جيد (مقلي) APOINT. وهذا يشير الى الحد أكثر مما يشير الى الكمال.

تناول البيفتيك الدامي يمثل غذاءً. وفي الوقت نفسه، طبيعة وأخلاقاً. فكل الأمزجة تجد فيه ما تريد من حيث المبدأ. كالدمويين بطبيعتهم، والعصبيين واللمفاويين. ومثلما يصبح النبيذ بالنسبة لعدد كبير من المثقفين مادة

(*) : شرائح اللحم المقلية والبطاطا. تركت العنوان بلفظه الفرنسي متعمداً ذلك ليظل القارئ ضمن

جو المفاهيم التي تتعلق بهذه المقالة [م]

وسيطيّة MEDIUMNIQUE تقودهم نحو القوة الأصليّة للطبيعة، فإن البيفتيك يعتبر بالنسبة لهم غذاء تكفير، يشحذون بفضل انتباههم العقلي الشديد ويتحاشون الجفاف العقيم الذي طالما اتهموا به، عن طريق الدم واللب الرخو. وإن شيوع «الستيك» المخردل، على سبيل المثال ماهو إلا عملية تعويذية ضد التداعي الرومانتيكي للحساسيّة وللإعتلالية: في هذه التهيئة تكمن كافة الحالات المنتشبة للمادة: فمسحوق البيضة الدامي والآحي والذي يتضمن مجموعة من المواد الرخوة والحية، يُشكل نوعاً من الخلاصة الدالة على صور التوزيع. يشكل «البيفتيك» في فرنسا، مثله مثل النبيذ، عنصراً أساسياً مؤمماً^(*) أكثر مما هو عنصر مُجَمِّع: فهو موجود في مُجمل ديكورات الحياة الغذائية: مسطح مُزِين بالأصفر ونعلي الشكل في المطاعم الرخيصة. وكثيف، مرقى، في الحانات المختصة. ومكعب الشكل، ولُبّه مخضّل وتحتة قشرة خفيفة محترقة، في المطبخ الراقى.

إنه يشارك في كافة الإيقاعات، وفي الوجبات البرجوازية المريحة، وفي كسر الصفرة عند البوهيمي الأعزب. هو الغذاء السريع والمكثف في آن معاً. وهو يقيم أفضل علاقة ممكنة بين الإقتصاد والفاعلية، وبين أسطورة استهلاكه ومرونته.

زد على ذلك أن البيفتيك ثروة فرنسية (مع أن «الستيك» الأمريكي يحدّ اليوم من انتشاره). ويشبه النبيذ، إذ ليس هناك قيد غذائي يمنع الفرنسي من أن يحلم به. وما أن يحل هذا الفرنسي في بلد غريب، حتى يحن إليه. وهنا يتمتع «البيفتيك» بميزة إضافية من الأناقة.

لأنه من كل المطابخ الغربية، غذاء يجمع لذة الطعم الى البساطة. وكغذاء وطني، فإنه يندمج ضمن جدول قيم المواطنتية: فهو يقوّمها زمن الحرب، وهو نفسه لحم المقاتل الفرنسي، وهو الثروة التي لا يمكن التصرف بها والذي لا يمكن أن ينتقل الى العدو إلا عن طريق الخيانة. في فلم قديم (المكتب الثاني ضد هيئة الأركان) تقوم خادمة الخوري - المواطن بتقديم الطعام للجاسوس الألماني المتخفي بلباس فرنسي للمقاومة السرية وتقول له:

(*) : NATIONALISE : (مؤم) : أي صار ملكاً لمجموع الأمة . و SOCIALISE (مجمع) : أي

دخل في حياة المجتمع . [م] .

«آه ، أهذا أنت ياالوران! ساقدم لك شيئاً من قطعة البيفتيك التي تخصني»، وحينما يتم اكتشاف الجاسوس تقول : «وأنا التي قدمتُ له شيئاً من قطعة البيفتيك التي تخصني» وهذا يدل على منتهى المغالاة بالثقة.

وبما أن «البيفتيك» مقترنٌ عمومًا «بالفريت» (البطاطا المقلية). فهو بذلك ينقل إليها رَوْنَقَهُ الوطني: وبهذا يصبح «الفريت» وَطَنِيَّةً NOSTALGIQUE ومواطنيةً، تماماً «كالبيفتيك». أخبرتنا مجلة مائش أنه بعد الهدنة الهندية - الصينية «كان أولُ طلبٍ للجنرال دوكاستري وجبة من البطاطا المقلية». وفي معرض تعليقه على هذا الخبر فيما بعد أضاف رئيس رابطة المحاربين القدماء في الهند الصينية قائلاً: «لم يفهم أحد أبداً مبادرة الجنرال دو كاستري في أول طلب له بعد الهدنة بأن يُحضر له وجبة من البطاطا المقلية». ما أريدُ لنا أن نفهمه، هو أن طلب الجنرال لم يكن مجرد ردّ فعل لامعنى له إنما حلقة طقوسية لإقراء العرق الفرنسي المعثور عليه. فالجنرال كان يعلم جيداً رمزيّتنا الوطنية. ويعرف أن «الفريت» هو العلامة الغذائية على الفرنسيّة.



فوتيلوس (*)

والمركب النشوان

قد تكون أعمال جول فيرن (الذي نحتفل اليوم بمناسبة مرور خمسين عاماً على وفاته) موضوعاً جيداً للنقد البنيوي. فهي أعمال ذات موضوعات. وفيرن بنى نظرية في نشأة الكون COSMOGONIE مغلقة على نفسها، لها مقولاتها الخاصة، وزمنها وقضاءها وامتدادها وحتى مبدأها الخاص بها..

يبدو لي هذا المبدأ أنه الحركة المستمرة للاتغلاق. فتخيّل السّفر (الرحلة) عند فيرن يشبه ترقب النهاية، والتوافق بين فيرن وبين الطفولة لا ينشأ عن إيمان سخيّف بالمغامرة بل، على العكس، من سعادة عامة بالنتهي، تلك السعادة التي نعثر عليها في التعلق الطفولي بالأكواخ وبالخيام: سجن النفس والإستقرار. ذلك هو الحلم الوجودي للطفولة، مثلما هو حلم فيرن. والنموذج الأولي لهذا الحلم يكمن في روايته الرائعة الموسومة: الجزيرة الغامضة، حيث يقوم الرجل - الطفل بإعادة خلق العالم، فيملؤه ويغلقه، ويسجن نفسه فيه، ويتوّج هذا الجهد الموسوعي بإدخاله في سلوك التملك البورجوازي: بابوج، وغليون وركن تشتعل فيه النار (شومينية)، بينما العاصفة في الخارج، أي اللانهاية، تكون عبثاً على أشده.

كان فيرن مهووساً بالامتداد: فهو لا يني عن إنهاء العالم وتأثيره، وملئه على شكل بيضة. وحركته هذه تشبه تماماً حركة أحد موسوعيي القرن الثامن عشر أو أحد الرسامين الهولنديين: العالم مُنته. العالم مليء بالأدوات المتجاورة التي يمكن إحصاؤها.

(*) : اسم مركب [م] .

والفنان لاميمة له سوى تصنيف الفهارس والكشوفات، ومطاردة الزوايا الفارغة الصغيرة، ليظهر فيها الإبداعات والأدوات البشرية على شكل صف مضغوط. فيرن هذا ينتمي الى سلاله البورجوازية التقدمية.

ويبين عمله أن لاشيء يمكن أن يخفى على الإنسان. وأن العالم، حتى أبعد عالم، هو بمثابة شيء في يده، وأن الملكية ليست في نهاية الأمر، سوى لحظة جدلية في عملية الإخضاع العام للطبيعة.

لم يكن فيرن يسعى أبداً الى توسيع العالم وفقاً لطرق رومانتيكية للهروب أو مخططات روحانية للانهاية: بل كان يحاول تعديله دائماً، وملأه واختزله الى فضاء معروف ومغلق، ليتمكن الإنسان في نهاية المطاف، من الإقامة فيه بشكل مريح: العالم يمكنه أن يستخلص كل شيء من ذاته، ولكي يكون موجوداً لاحتاجة به إلا إلى الإنسان.

فضلاً عن اختراعه لعدة مصادر للعلم، فقد اخترع فيرن وسيلة روائية رائعة لكي يجعل من امتلاك العالم هذا أمراً رائعاً وهو رهن الفضاء بالزمن، وربط هاتين المقولتين دائماً ببعضهما بعضاً، والمخاطرة بهما بضربة نرد أو بضربة رأس، وقد نجح في هذا دائماً. التغييرات المفاجئة نفسها مهمتها أن تنشر حالة مرنة في العالم، وتبعد ثم تقرب الانغلاق (النهاية) وأن تتصرف. بالأبعاد الكونية وتختبر، سلطة الإنسان على الفضاءات وعلى الجداول الزمنية. وفوق هذا الكوكب المجهور من قبل البطل الفيرني (نسبة الى فيرن)، الذي هو نوع من الأنتيوس^(*) البورجوازي. لياليه بريئة و«مُصلحة»، بطل يجرجر نوعاً من الخيبة وهو فريسة تأنيب الضمير أو السأم، ويرمز إلى بقية عصر رومانتيكي انقضى، بطل يُفجّر،

(*) Ante'e : عملاق ابن بوزيبيدون وغايا . تمكن هرقل من خنقه وذلك برفعه عن الأرض. لأن انتيه كان يعود إلى الحياة من جديد ما أن يلامس جسده الأرض التي ولد فيها [م] . جاء في كتاب (المينولوجيا) لإدبيث هاملتون، ترجمة حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب: «وقد قام [هرقل] بأصعب عمل من أعماله وهو التصدي لأنتيوس، وهو مارد ومصارع قوي يجبر الأغراب على مصارعته، ويشترط عليهم أنه إذا انتصر فسوف يقتلهم ، وقد أقام معبداً من جماجم ضحاياه . وكان غير مرئي طالما يلامس الأرض. وقد عمد هرقل إلى رفعه بين يديه في الهواء وخنقه» (ص 258) .

عن طريق التضاد، صِحَّة المالكين الحقيقيين للعالم، الذين لا هم لهم إلا التكيف، بقدر ما أمكنهم مع حالات لا يعود تعقيدها ابداً إلى سبب ميتافيزيقي ولا حتى أخلاقي إنما إلى مجرد نزوة حادة سببها الجغرافيا.

إذا فموضوع جول فيرن العميق هو حتماً الملكية. فصورة المركب، الهامة جداً في أسطورة فيرن، لا تتعارض مع المركب أبداً، بل على العكس: فالمركب يمكن أن يكون رمزاً للسفر.

إنه وبشكل أعمق، رقم الإغلاق. والميل إلى ركوب المركب وهو دائماً فرح الإنحباس التام وفرح أن يقبض المرء بيده على أكبر عدد ممكن من الأشياء. وأن يمتلك فضاءً منتهياً بشكل مطلق إن حب المراكب يعني حب البيت الأفضل. لأنه مغلق على الدوام، ولا يعني مطلقاً حب الأسفار الغامضة: فـا السفينة واقع سُكنى، قبل أن تكون وسيلة سفر. وعلى هذا فكل مراكب جول فيرن ما هي إلا مواقع رائعة لإشعال النار (شومينييه)، وضخامة رحلتها تضاعف من نجاح انغلاقها بإتقان إنسانيتها الداخلية. والنوتيلوس من هذه الناحية. يشكل مغارة محبوبة. وتبلغ متعة الإنحباس ذروتها حينما نتمكن من رؤية الموجه الخارجية من خلال الزجاج. وتحديد الداخل عن طريق ضده.

إن جميع المراكب الخرافية أو التخيلية، مثل النوتيلوس، هي من هذه الناحية موضوع لحبس عزيز على النفس. إذ يكفي أن نقدم المركب للإنسان كمركب، حتى يقوم هذا الإنسان فوراً، بتنظيم متعة عالم مستدير وأطس. تجعل منه الأخلاق البحرية الإله والسيد المالك (السيد الوحيد على متنه. وغير هذا). في هذه الأسطورة الملاحية، لا توجد سوى وسيلة واحدة لإخراج الطبيعة التملكية للإنسان فوق المركب وهي إلغاء الإنسان وترك المركب وحده. عندها لا يعود المركب علبه، وسكناً وشيئاً مملوكاً. بل يصبح عينا مسافرة، وجوأساً مجهولاً. إنه ينتج أسفاراً دائمة. أما الشيء المضاد فعلاً لنوتيلوس جول فيرن فهو مركب رامبو النشوان. وهو المركب الذي يقول «أنا». ولأنه متحرراً من قوقعيته فهو قادر على نقل الإنسان من التحليل النفسي للمغارة إلى شعرية الإستكشاف الحقيقية.



دعاية الأعماق

أشرت الى أن دعاية المنظفات اليوم تشجعُ فكرةَ العمق (أو الأعماق) : إذ لا يتم أبداً اقتلاعُ الوسخِ من الأعماق، إنما يُستبعدُ من أماكنه الأكثر خفاءً. وكل منتجات التجميل تقوم، أيضاً، على نوع من التمثيل الملحمي لما هو صميمي. والتمهيدات العلمية القصيرة المكرسة للتقديم الدعائي للنتائج تقول إنه ينظف في الأعماق، وباختصار، فإن على المنتجات أن تكون نافذةً مهما بلغ الثمن. وبشكل مغاير، بمقدار ما يكون الجلدُ سطحاً، قبل أي شيء، وإنما سطح حي، وبالتالي فهو فان، قابل للجفاف وللشيخوخة، بمقدار ما يفرض ارتباطه بجذور عميقة، وبما تدعوه بعضُ المنتجات بـ الطبقة الأساسية للتجديد. من ناحية أخرى، فإن الطبَّ يتيحُ إمكانية إعطاء الجمال فضاءً عميقاً (البشرة وماتحت البشرة) واقناع النساء بأنهن نتاج من نوع الدارة المنتشة، حيث يرتبط جمال التفتح بتغذية الجذور.

فكرة الأعماق، إذاً فكرة عامة، إذ لا تخلو منها أية دعاية. وفضلاً عن المواد التي تدخل في الأعماق وتقوم بعملية التغيير، وهو أمر غامض، نشير فقط إلى أن الأمر يتعلق بمبادئ، (منعشات، محرضات، مغذيات) أو بخلاصات SUCs (حيوية، كاسية، مُجددة) أي بمفرادات موليبيرية مركبة تكاد لاتجد فيها أكثر من حرفٍ علمي (عنصر مضاد للبكتيريا يكمن في الصراع بين مادتين عدوتين تتنازعان، بشكل دقيق، مهمة توجيه «الخلاصات» و «العناصر» نحو مجال الأعماق. وهاتان المادتان هما الماء والدهن (الدهن).

هاتان المادتان غامضتان معنوياً: فالماء مفيد، لأن الجميع يلاحظ أن الجلد العجوز يكون جافاً، أما الجلد الشاب فيكون طرياً وصافياً (تقول الدعاية عن أحد المنتجات إنه يتمتع بنداوة طرية). الصلب، الناعم وكل القيم الإيجابية للمادة اللحمية، تشعر بها عفويًا وكأنها متمددة بفضل الماء، منتفخة كالغسيل، وموضوعة في هذه الحالة المثالية من الصفاء والنظافة والنداوة، وفيها كلها يشكل الماء المفتاح العام. من إلحاحية الدعائية، فإن ترطيب الأعماق يشكل بالتالي عملية ضرورية. ومع هذا فإن النفاذ إلى الجسم الكثيم يبدو ليس بالسهل على الماء اختراقه: فيتصورون أنه (الماء) طيار جداً وخفيف جداً، وصبور جداً، بحيث يصل بشكل معقول إلى تلك المناطق البعيدة (العبوية) التي يتشكل فيها الجمال. ثم أن الماء، في الفيزياء الجسدية، وفي حالته الحرة، يصقل ويخرض ويعيد (نا) إلى الهواء، وهو جزء من النار. والماء لا يكون مفيداً إلا إذا كان محبوساً، وممسوكاً.

أما المادة الدسمة (الدهنية) فتتميز بميزات وبعيوب مغايرة لتلك التي يتميز بها الماء: فهي لا ترطب، ويفوقها زائدة، ذات ديمومة طويلة وسطحية، ولا يمكننا تأسيس دعاية للجمال على فكرة الكريم CREME وحدها، لأن كتامتتها نفسها حالة غير طبيعية تماماً. ولا شك أن الدسم (ويسمى شعرياً بالزيوت، بصيغة الجمع كما ورد في التوراة وعند الشرقيين) يُبرز فكرة التغذية، لكن من الأوثق اعتباره عنصراً ناقلاً، مُشجِماً (مسهلاً للحركة) جيداً، وناقلاً للماء إلى أعماق الجلد. أما الماء، فهو طيار، هوائي، آني، وثمين. أما الزيت فإنه على العكس، مُثَبِّك، وثقيل، ويسيل فوق المسطحات ببطء، وينفذ، ويتسلل عبر «المسامات» دون أن يعود منها: (والمسامات شخوص أساسية في الجمالية الدعائية). ودعاية المنتجات التجميلية تهين بالتالي لقاءً عجباً بين السوائل (المتعادية)، والمعلن عنها من الآن فصاعداً على أنها متكاملة. ونظراً لأن الدعاية تلتزم، بدبلوماسية، بكل القيم الإيجابية لأسطورة المواد، فإنها تصل في النهاية كي تفرض اقتناعاً قوياً بأن الدهون حاملة للماء، وأنه هناك «كريمات» مائية، ومطريات من دون لمعان.

أغلب الكريمات الجديدة بنوع خاص هي بالتالي: سوائل وموائع، عظيمة النفاذ، الخ. فكرة الدسم، التي ظلت زمناً طويلاً ملازمة لفكرة منتج التجميل، تختفي وتتعد وتغير سائلتيها، وأحياناً كانت تختفي ليحل محلها المائع: لوسيون (غسول) أو الروحي تونيك، وقابض بشكل كبير حينما يتعلق الأمر بلمعان

الجلد، وهو خاص باحتشام، إذا كان المطلوب منه تغذية تلك الأعماق الشرهة
بشكلٍ دسم والتي يبسطون أمامنا ظواهرها الهضمية بشكل قاس. هذا الانفتاح العام
لداخلية الجسم البشري هو سمة عامة في دعاية منتوجات التَنظِيف. «العُفونة
تطرد نفسها (من الأسنان ومن الجلد ومن الدم ومن النفس)»: فرنسا تشعر بِسُعارٍ
كبير إزاء النظافة.



بعض كلمات بوجاد (*)

أكثر ماتحترمه البورجوازية الصغيرة على ظهر البسيطة هو المثولية IMMANECE فكل ظاهرة تتضمن حدّها الخاص بها في داخلها (ذاتها) عن طريق آلية ارتدادية بسيطة، أي، وبالحرف: أن البورجوازية الصغيرة تفضّل الظاهرة المدفوعة.

من المهام التي تقع على عاتق اللغة، من خلال تراكيبها وصورها، هو التقليل من أهمية أخلاق المقاومة هذه. فهذا م. بوجاد، على سبيل المثال، يخاطب السيد ادغارفور قائلاً: «انك تتحمل مسؤولية الانفصال، وستتحمل نتائجه» وكلهم يتوسل لانهاية العالم. وكل شيء يتم إدخاله في نظام ORDRE. قصير، لكنه مليء، وبلا هروب، ألا وهو نظام الدفع. وما وراء مضمون هذه الجملة (جملة بوجاد)، وتناغم تركيبها وتأكيد قانون لاشيء يتم بمقتضاه بدون نتيجة مساوية، وحيث يتم تحدي وتعويض أي فعل بشري بشكل صارم. وباختصار هناك رياضيات المعادلة التي تطمئن البورجوازي الصغير. وتخلق له عالماً على مقياس تجارته.

لبلاغة القصاص هذه صور خاصة كلها متساوية. ليس فقط أن الاهانة تتوسل التهديد، لكن حتى ينبغي توقع أي فعل. وكبرياء «أن لاتترك أحداً يخدعك» ليس سوى الاحترام الطقوسي لنظام عدّي (احصائي) حيث إحباط (المكيدة) يعني الإلغاء («لأبد» وانهم قالوا لك أيضاً انه لكي يصيبني ما أصاب مارسولان ألبير.

(*) : سيانسي يميني متطرف اشتهر في فترة كتابة هذه المقالة [م] .

ماكان عليك أن تعتمد على ذلك». وهكذا فإن تقليص العالم إلى مجرد مساواة. ومراعاة العلاقات الكمية بين الأفعال البشرية تشكل حالات انتصارية. إن المعاقبة (التدفع: جعل أحدهم يدفع ثمناً) والتحدي. وتوليد الحدث من نقيضه إما بالقلب وإما بالإبطال. كل هذا يُغلقُ العالم على نفسه ويُحدث السعادة. إذا فهو أمر عادي أن نتفاخر بهذه المحاسبة الأخلاقية: إن زهو البورجوازية الصغيرة ينطوي على استبعاد القيم الكمية. وعلى مقابلة قضية التغير بإحصاء المعادلات (العين بالعين. والعلة بالمعلول. والسلعة بالنقود. والقرش. الخ).

إن بوجاد يعي تماماً أن العدو الرئيسي لهذه المنظومة الحشوية هو الديالكتيك. الذي يخلطه. نوعاً ما مع السفسطائية: لاينجح المرء. حينما يعتمد الديالكتيك. إلا بالعودة المستمرة إلى الحساب. وإلى تقدير السلوكات البشرية. إلى مايسميه بوجاد بالفكرة (بحسب المعنى الاشتقاقي للكلمة^(١)). «هل سيكون شارع ريفولي أقوى من البرلمان؟ والديالكتيك أكثر صلاحية من العقل - الفكرة؟» في الواقع. يُخشى أن يفتح الديالكتيك هذا العالم الذي نسعى ماوسعنا لإغلاقه على تساوياته. ونظراً لأنه (الديالكتيك) تقنية تغيير. فهو يناقض البنية العدية (الاحصائية) للملكية. إنه هروب إلى خارج الحدود البورجوازية الصغيرة. وبالتالي فهو أولاً مُحرم. وثانياً مقررٌ كمجرد وهم. ومرة أخرى حينما يقوم بوجاد بإهانة موضوع رومانتيكي قديم. فإنه يصب على العدم كل تقنيات الذكاء (العقل). ويقابل العقل - الفكرة البورجوازية الصغيرة بسفسطائيات وأحلام الجامعيين والمثقفين. الذين قلّ شأنهم بسبب موقعهم خارج الواقع المحسوب («لقد أصيبت فرنسا بتضخم حملة الشهادات. وخريجي البوليتكنيك. وبالاقتصاديين والفلاسفة وبالحالمين الآخرين الذين فقدوا أي تماس مع عالم الواقع»).

صرنا نعرف الآن ماهو الواقع البورجوازي الصغير. ليس هذا الذي نراه. إنما هو ذلك الذي يُحسب (يُحصى). هذا الواقع الضيق الذي لم يتمكن أي مجتمع من تحديده يملك مع كل هذا فلسفته الخاصة: إنها فلسفة «الحس السليم». هذا الخاص بـ «الناس الصغار» كما يقول بوجاد. البورجوازية الصغيرة أو على الأقل بورجوازية بوجاد (محلات بيع الأغذية. ومحلات بيع اللحم) تملك حسها السليم الخاص بها. على شكل زائدة فيزيائية رائعة. أو برتقالة خاصة بالادراك:

(١) : RAISON . من اللاتينية . RATIO : أي الفكرة . الحكم . إم |

برتقالة عجيبة، لأنّ (الحسن السليم) إذا أراد أن ترى بوضوح عليه قبل كل شيء أن يعمي نفسه ويرفض تجاوز المظاهر، وأن يستعيز بمقترحات «الواقعية» عن النقود، ويعلن أن كل ما من شأنه إحلال التفسير محل الصمود، وهو لاشيء. ودوره يكمن في طرح التساويات البسيطة بين ما يرى وبين ما هو في الحقيقة، وإيجاد عالم بلا راحة، وبلا انتقال وبلا تقدم. الحسن السليم يشبه كلب حراسة معادلات البورجوازية الصغيرة: إنه يُغلق كل المنافذ الديالكتيكية، ويحدد عالماً متجانساً، حيث يكون المرء في بيته، بعيداً عن اضطرابات «الحلم» وهروبه (أي الرؤية غير المحسوبة للأشياء). وبما أن السلوكات البشرية هي مجرد قصاص، ولا يجوز أن تكون غير ذلك، فإن الحسن السليم هو رد الفعل الانتقائي الذي تبديه الروح والذي يعيد العالم المثالي إلى آليات مباشرة للصمود.

وهكذا فإن لغة بوجاد، تبين مرة أخرى أن مجمل الأسطورية البورجوازية الصغيرة، تقتضي رفض الغيرية ونفي المختلف ونجاح الماثل. بشكل عام هو التقليل المعادلاتي للعالم يحضر لجملة توسعية، حيث «تماثل» الظواهر البشرية يقيم، بشكل سريع «طبيعة ما» وبالتالي فهو يؤسس «شمولية». وبوجاد لم يعرف الحسن السليم لفلسفة عامة للبشرية فقط، إنها بنظره أيضاً فضيلة طبقية، معطاة سلفاً، على شكل منشط شامل. وهذا بالضبط ما هو مخيف في «النزعة البوجادية»: وهي أنها سعت دفعة واحدة إلى حقيقة أسطورية، واعتبرت الثقافة بمثابة خبث، وهذا هو العرض الخاص بالفاشيات.



أداموف واللغة (*)

لقد رأينا سابقاً كيف أن الذكاء «البوجادي» قد وُضع معادلة تساوي بين مظهر الشيء وماهيته. وعندما يكون المظهر مخالفاً تماماً للمألوف، يلجأ التيار السائد إلى مسخه عن طريق آلية المعادلات. هذه الآلية هي مايسمى بالرمزية. وفي كل مرة يلتبس فيها موضع العرض المسرحي، يسلم «الذكاء» زمام الأمور إلى الرمز الذي يلقي استحساناً في أجواء البرجوازية الصغرى. إذ أنه وبسبب محتواه المجرد يجمع الرثي واللامرثي بطريقة المعادلات الكمية (هذا يساوي ذاك). وهكذا تجد الحسابات مخلصها ويسلم العالم.

عندما كتب أداموف مسرحية البينغ بونغ التي تدور حول جهاز لعبة الفلوس (الغليبرز) - وهو غرض مألوف بالنسبة للمسرح البورجوازي الذي تقتصر أغراضه المسرحية على فراش الزنى - سارعت الصحف الكبرى إلى استبعاد ما هو غير مألوف بتقليصه إلى رمز. وباللحظة التي «يعي فيها الغرض شيئاً آخر» يصبح أقل خطورة. وكلما توجهت المقالات النقدية التي كتبت حول البينغ بونغ إلى قراء الصحف ذات الانتشار الأوسع («كيارى ماتش» «وفرانس سوار») زادت تحديات الرمز والكاريكاتور. فالحياة هي التي تتطفل على اللغة. هذا بالضبط ماتكشفه لنا البينغ بونغ.

(*) : ندين بترجمة هذه المقالة للدكتورة سُهَي بِشُور [م] .

جهاز فلوس أداموف إذن ليس مفتاحاً، ولا قبيرة «أنوزيو»⁽¹⁾ الميثة أو باب قصر في مسرحيات «ميترلنك» بل هو غرض مولد للغة. عنصر محرض يلقي الشخصيات دون توقف جملاً ينطقون بها ويبنون بها كياناتهم في خضم اللغة وانتشارها. ليس لكليشيات البيونغ بونغ جميعها نفس القدر من مخزون الذكريات أو من الحضور البارز بل يتوقف ذلك على الشخصية التي تتفوه بهذه الكليشيات: خذ «سوتر» المخادع الذي يتقن صف الجمل والذي ينثر ما استظهره من أقوال كاريكاتورية على طريقة المحاكاة الساخرة المثيرة للضحك (كما في أقوال كاريكاتورية على طريقة المحاكاة الساخرة المثيرة للضحك) كما في قوله: «من نطق وقع»، أو خذ «أنيت» التي تتكلم لغة أبسط وإن كانت أكثر إثارة للشفقة (تقول مثلاً: «أعلي يامستر روجر»).

هكذا تبدو كل شخصية في البيونغ بونغ وقد حكم بشأنها ملازمة قوقعتها اللغوية. ويختلف قالب كل قوقعة عن غيرها باختلاف شكل المصادفة. ومن هنا ينشأ في المسرح ما نسميه بالمواقف اللغوية: أي الامكانيات والخيارات. وبما أن لغة البيونغ بونغ مستظهرة ونابعة من مسرح الحياة أي من حياة تقدم ذاتها كمسرح، فهي تقع في المستوى الدلالي الثاني على النقيض تماماً من الطبيعة التي تعتمد دائماً تكبير اللادال. أما هنا فما هو الاستعراضي من الحياة واللغة قد اكتمل تجمده (كالبوطة تماماً) وطريقة الحفظ بالتجميد هذه هي تماماً أسلوب كل كلام أو قول اسطوري: فالاسطورة أيضاً، كلغة البيونغ بونغ، كلام محفوظ بالتجميد بفضل ازدواجيته الخاصة. أما بالنسبة للمسرح فإن أرجاعات لغته تختلف عن تلك التي ترجع إليها الاسطورة: فالكلام الاسطوري يخصوص في السياق الاجتماعي أو في مجال التاريخ الشامل. أما لغة أداموف التجريبية المرصوفة فلا يمكنها الاقتران سوى بكلام شخصي أصيل بالرغم من سطحيته.

لا أرى في أدبنا المسرحي سوى كاتب واحد يمكن القول إنه بنى مسرحه أيضاً إلى حد ما معتمداً على تعددية المواقف اللغوية وتكاثرها. هذا الكاتب هو «ماريفو» والمسرح الذي يتعارض تماماً وهذا الأسلوب من المواقف اللغوية وبالحالها من مفارقة، هو المسرح الكلامي كمسرح «جيروودو» مثلاً، حيث اللغة صادقة بمعنى أنها

(1): غيبريل دانوزيو: كاتب إيطالي ولد عام 1863 وتوفي عام 1938. نظم الشعر في بداياته ثم انتقل إلى

الرواية وبعدها إلى المسرح. اعتمد في مسرحه أسلوب الرمزية خاصة.

أحادية تنبع من ذاتية «جبرودو» فقط لغة أداموف تمتلك جذوراً هوائية (خارجية) ومن المعروف ان كل ما هو خارجي يكسب الشوط الأخير في المسرح.

ازداد التأكيد لطابع المسرحية الرمزي: اطعنوا، ليس ذاك إلا رمزاً، فجهاز الفلوس يعني ببساطة: «تعقيدات النظام الاجتماعي». الغرض المسرحي غير المؤلف يبرأ هنا بمعادلته بشيء آخر. إلا أن البيلياردو الكهربائي في البيونغ بونغ لا يرمز الى شيء، بل انه يولد الأشياء. وهو بالمعنى الحرفي للكلمة غرض تقحدد وظيفته في خلق المواقف. وهنا أيضاً قد تكون دراستنا هذه ملغومة في تعطشها الى التعمق، فالمواقف هنا ليست سيكولوجية بل مواقف لغوية. هذه هي الحقيقة المسرحية التي يجب الاقرار بها أخيراً ووضعها بمصاف عناصر ترسانة المسرح الكلاسيكي من حبكة، واحداث، وشخصيات وغيرها وما مسرحية البيونغ بونغ الا صرح محكم البناء من المواقف اللغوية.

لكن ما هو الموقف اللغوي؟ هو شكل كلامي يمتلك خاصية توليد علاقات سيكولوجية المظهر، علاقات ليست مزيفة بقدر ما هي مخترقة ومخدرة من قبل لغة سالفة وهذا الخدر هو الذي يزيل السيكولوجيا. فالمحاكاة الساخرة للغة طبقة أو شخصية ما تقتضي البقاء على مسافة ما من هذه اللغة التي لا بد في الوقت نفسه من الضلوع في معرفة كل اسرارها ومكامن اصالتها (وهذه صفة عزيزة على قلوب السيكولوجيين).

أما حين تكون لغة المحاكاة عمومية دون درجة الكاريكاتور تحيط المسرحية بأكملها بجو خانق من الضغط الذي لا يترك مجالاً لفجوات تنفس تخرج منها صرخات أو تعابير جديدة مبتكرة، عندها تصبح العلاقات الانسانية، بعكس ما هي عليه من ديناميكية ظاهرية، «مبروطة» وراء قوالب جاهزة سرعان ماتحيد عن خطها وتنزلق في أخطاء كلامية. هكذا تتلاشى «الاصالة» كما يتلاشى حلم جميل (وكاذب).

تتألف مسرحية البيونغ بونغ بأكملها من هذه الكتلة اللغوية «المبروطة» المقبولة التي تشبه، إن أمكن القول، تلك الخضار المجمدة التي تسمح للانكليزي في الشتاء أن يتذوق ثمار الربيع. هذه اللغة المنسوجة بأكملها من تافه القول ومن بديهيات جزئية وقوالب جاهزة منتشرة على كل لسان يلقي بها بدافع من الأمل أو من اليأس كأجزاء من حركة براونية. هذه اللغة ليست بالحقيقة لغة محفوظة

كما قد يكون الحال بالنسبة للغة البواب العامة التي حفظها «هنري مونييه» بل هي على الأصح لغة سالفة تكونت حتماً عبر الحياة الاجتماعية للشخصية. هذه «المجمدة» إذ يذوب عنها الجليد في مواقف لاحقة، تعود إلى طبيعتها إلا أنه يظهر لها طعم مفرط في الحموضة. هذا التجمد البسيط يجلب معه شيئاً من البهرج السوقي المستظهر الذي مهما قل، يمكن أن تقترب عليه آثار لاحتصار لها. تشبه شخصيات البيافع بونغ إلى حد ما «روبسبير» ميشليه⁽¹⁾ : تفكر الشخصيات ماتقول. وتقول كلاماً من الصميم يبرز الانصياع المأساوي للإنسان أمام لغته خاصة حينما يظهر الوجه الأخير والمذهل لسوء التفاهم. إذ أن هذه اللغة ليست من صنع هذه الشخصية.

هنا تكتشف غموض البيافع بونغ الظاهري : فمن جهة نجد أن سخرية اللغة اللاذعة واضحة تماماً، ومن جهة أخرى لا تسمح هذه السخرية اللاذعة للشخصية بالابداع بل تنتج كائنات قادرة تماماً على الحياة ومزودة بكثافة زمنية تستطيع أن ترافقها عبر وجودها بأكملها. هذا يعني أن المواقف اللغوية لدى أداموف تبقى صامدة.



(1) : جول ميشليه : مؤرخ وكاتب فرنسي (1798-1874) . أرخ الثورة الفرنسية في كتاب من سبعة أجزاء ضم أدق الحقائق وأغنى الوثائق .

دماغ أينشتاين

دماغ أينشتاين يشكل موضوعاً أسطورياً. والغريب أن أعظم ذكاء يكون صورة أفضل أنواع الآليات إتقاناً. والإنسان القوي جداً مفصول عن علم النفس، وموضوع في عالم من الروبوتات ROBOTS. في روايات الاستباق (الخيال العلمي) نعرف أن السوبرمان SURHOMME ينطوي على بعض التشيؤ. وأينشتاين كذلك. إذ غالباً ما يُعبر عنه من خلال دماغه باعتباره عضواً مُختاراً، كقطعة متحفية حقيقية. ربما بسبب تخصصه الرياضي. وفي هذه الحالة فإن الإنسان الأسمى (السوبرمان) قد زالت عنه أية صفة سحرية. وهو لا يحمل أية قوة مشعشة أو أي غموض سوى ذلك الغموض الآلي (الميكانيكي). إنه عضو أعلى، عجيب، لكنه حقيقي حتى من الناحية الفيزيولوجية. ومن الناحية الأسطورية، أينشتاين هو عبارة عن مادة. وسلطته لا تقود إلى الروحانية بشكل عفوي. إذ لا بد له من عونٍ معنوي مستقل لاستدعاء «ضمير» العالم (وقد قيل: علم بلا ضمير..).

أينشتاين نفسه. استسلم للأسطورة من خلال تنازله عن دماغه فتنازع عليه مشفيان، كما لو أن دماغه عبارة عن آلية عجيبة سيتمكن المختصون أخيراً من تفكيكها. هناك صورة تريك إياه مستلقياً، وشعره مزروع بأسلاك كهربائية، حيث يتم تسجيل موجات دماغه بينما يُطلب إليه «التفكير بالنسبية». (لكن، في الواقع، ماذا يعني بالضبط قولنا «فكر بـ...»؟ يريدون، بلا شك إلهامنا أن تسجيل الاهتزازات سيكون عنيفاً بمقدار ما تكون «النسبية» موضوعاً شائكاً. وبهذا يتمثل الفكر على شكل مادة فعالة (طاقية)، وكمنتوج يمكن قياسه بجهاز معقد (كهربائي تقريباً) فيحول المادة الدماغية إلى قوة. إن أسطورية أينشتاين تجعل منه عبقرية سحرية إلى حد ما، فتحدث عن تفكيره كما نتحدث عن عمل وظيفي يشبه الصناعة الآلية للنقّاق، أو طحن الحبوب أو سحق المعادن: إنه دماغ ينتج

الفكر باستمرار، كما ينتج الطاحون الطحين، أما موته فهو توقف وظيفة محددة: «لقد توقف أقوى الأدمغة عن التفكير».

كان ينتظر من هذه الآلية العبقريّة أن تنتج المعادلات. وعثر العالم، بفضل اسطورية أينشتاين، على صورة معرفة مصوغة. أمر متناقض: فكلمة تمدت (تحولت الى مادة) عبقريّة الإنسان، من ناحية دماغه، التقى ناتج اختراعه بشرط سحري، وأعاد تجسيد الصورة الباطنية القديمة ESOTERIQUE حول وجود علم مسور بالاحرف. هناك سر وحيد للعالم. وهذا السر يمكن إجماله بكلمة واحدة: العالم خزانة حديدية تبحث الانسانية عن رقمها السري: وقد أوشك أينشتاين على العثور عليه. هذه هي أسطورة أينشتاين. حيث نجد فيها كل الموضوعات (التيماث) الغنوصية كوحدة الطبيعة والامكانية المثالية في التقليل الجوهري للعالم، وقوة الكلمة على الفتح، والصراع الأزلي حول السر والكلمة. وفكرة أن المعرفة الشاملة لا يمكن اكتشافها إلا دفعة واحدة هي تعاماً كالقفل الذي يستسلم بعد ألف محاولة فاشلة لفتحه. إن المعادلة التاريخية $E=MC^2$. ورغم بساطتها غير المألوفة، تحقق تقريباً فكرة المفتاح: مفتاح عار، خطي (أفقي) مصنوع من معدن وحيد، يفتح بسهولة سحرية باباً استبسل الناس لفتحه منذ قرون. و الصورة العامة توضح ذلك: يظهر أينشتاين في صورة ضوئية الى جانب لوحة سوداء تغطيها علامات رياضية ذات تعقيد واضح. لكن أينشتاين في اللوحة المرسومة، يعني أنه دخل عالم الأسطورة: ترى قطعة الطباشير وهي لاتزال في يده. بعد أن فرغ لقوه من كتابة الصيغة السحرية للعالم فوق سُبورة عارية، كما لو أنها كانت غير مُجهزة. الأسطورة إذاً تحترم طبيعة المهام: البحث بمعناه الحقيقي يحرك الدوايب (التروس) الميكانيكية، ومكانه عضو مادي لابشاعة فيه سوى تعقيده السبرنتيكي. أما الاكتشاف فجوهره سحري، وهو بسيط كجسم أولي، كمادة بدئية، كحجر الهرمزيين^(*) الفلسفي، وكماء القطران عند باركلي^(**) أو كأوكسجين شيلينغ.

(٠) : الهرمزية: لفظ مرادف لكلمة الكيمياء السحرية لاعتقاد اليونان أن هرمز هو مبدع العالم . [م].

(٠٠) : باركلي: (جورج) : أسقف وفيلسوف إيرلندي (1685-1753). وشيلينغ : الفيلسوف الألماني

المعروف (1775-1854). [م]

لكن بما أن العالم مستمر في حركته وإن البحث يزداد، وأنه لأبد من الاحتفاظ بما للرب من نصيب، فلا بد لأينشتاين من بعض الفشل: يقال أن أينشتاين قد مات وهو لم يتحقق بعد من صحة «المعادلة التي كانت تتضمن سر العالم». وفي الخاتمة نقول إن العالم قد قاوم إذاً. فما أن انتقّب السر حتى أغلق من جديد لأن الرقم كان ناقصاً. وبهذا فإن أينشتاين يرضي تماماً الأسطورة التي لاتعبأ بالمتناقضات شريطة أن يحقق أمناً اغتباطياً: بما أن أينشتاين: ساحر وآلة، باحث دائم، وموجد ناقص، مثير الجيد والسيء، دماغ وضمير (وعي) بما أنه كل هذا في آن معاً فهو يحقق أكثر الأحلام تناقضاً، ويصالح، من الناحية الأسطورية، بين سيطرة الإنسان اللامحدودة على الطبيعة وبين «حتمية» المقدس الذي لايسطيع بعد رفضه.



الرجل - النفاث

الرجل - النفاث هو قائد طائرة نفاثة. وقد ذكرت مجلة باري ماتش أن هذه الطائرة تنتمي الى جنس جديد من الطائرات أقرب الى الروبوت منها الى البطل. ومع ذلك ففي هذا الرجل - النفاث بقايا بارسيفالية سنراها فوراً. لكن ما يدهشنا. للوهلة الأولى في اسطورية الـ JET-MAN هو الغاء السرعة: إذ لاشيء في الاسطورة من شأنه التلميح الى ذلك بشكل جوهري. هنا ينبغي الدخول في تناقض يقبله الجميع ويستهلكونه على أنه دليل حداثه. هذا التناقض هو أن الإفراط في السرعة ينقلب إلى عطالة. فالربان البطل كان يتميز سابقاً بأسطورية السرعة المحسوسة. وباقتحامه الفضاء وبالحركة المثيرة. أما الجيت - مان . فيعرف بالاحساس الفوري (لا يمكن الإحساس بالسرعة حينما تطير الطائرة بسرعة 2000 كم/سا طيراناً أفقياً)، كما لو كان افراط قدره ينطوي على تجاوز الحركة. وأن ينطلق بسرعة أكبر من السرعة. الأسطورية هنا تترك صورة للحس الخارجي لتقترب من مجرد الاحساس بالوجود: فالحركة لم تعد إدراكاً بصرياً للنقاط والسطوح. إنما صارت نوعاً من الاضطراب العمودي، وحقيقة متناقضة وتعتيماً. ورعباً وإغماء ولم تعد انزياحاً، إنما خراباً داخلياً واضطراباً وحشياً وأزمة جامدة للوعي الجسدي.

من الطبيعي أن الطيار، يفقد كل نزعة إنسانية عند هذه النقطة من الأسطورة. كان بطل السرعة الكلاسيكية يستطيع أن يظل انساناً صادقاً «طالما أن الحركة كانت بالنسبة اليه أداءً مرحلياً، لا يتطلب سوى الشجاعة . فينطلق إليها بتصميم، كالهوي النشيط وليس كالمحترف، للبحث عن «نشوة». ونأتي الى

الحركة مزودين بنزعة أخلاقية سلفية تشحذ إدراكها وتسمح بوضع فلسفة لها. ولأن السرعة كانت بمثابة مغامرة، فقد كانت تربط الطيار بسلسلة من الأدوار البشرية.

الجيت - مان يبدو أنه لم يعد يعرف المغامرة ولا القدر. إنه لا يعرف إلا شرطاً واحداً: وهذا الشرط يبدو، للوهلة الأولى، انثروبولوجياً أكثر منه إنسانياً: ومن الناحية الإيقاعية يتحدد الجيت - مان بوزنه وبنظامه وأخلاقه (اعتداله، وزهده، وتعففه) أكثر مما يتحدد بشجاعته. وخصوصيته العنصرية RACIALE تقرأ من خلال مورفولوجيته: بزته المضادة للجاذبية والقابلة للالانتفاخ والمصنوعة من النايلون، وقبعته المصقولة التي تضعه في جلد جديد حيث «حتى أمه لا يمكنها التعرف عليه».

الأمر هنا يتعلق بتغير نوعي حقيقي. وهو تغير معقول لدرجة أن الخيال العلمي قد اعتمد تحويل TRANSFERT الأنواع هذا: كل شيء يجري كما لوحدث تغير مفاجئ بين المخلوقات القديمة - البشرية - الحلزونية وبين المخلوقات البشرية النفاثة الجديدة.

الحقيقة. وعلى الرغم من الجهاز العلمي لهذه الأسطورة الجديدة. فقد حدث انزياح خفيف للمقدس: ففي الحقبة القداسية HAGIOGRAPHIQUE (مرحلة قديسي الطيران الحلزوني وشهادته) جاءت كمرحلة رهبانية MONASTIQUE، والذي اعتقدنا في البداية أنه مجرد تعليمات غذائية بدت وهي تحمل دلالة كهنوتية SACREDOTALE: الاعتدال والزهد والابتعاد عن الشهوات والحياة العامة. واعتماد اللباس الموحد. إذا كل شيء في أسطورة الرجل - النفاث يسعى إلى إبراز مرونة الجسد وخضوعه لغايات جماعية (وهي في الحقيقة غايات غامضة) وهذا الخضوع هو الذي قدم كضحية إلى فرادة الشرط اللإنساني المجيد. وسينتهي المجتمع إلى أن يعثر في الرجل النفاث على الحلف التيوصوفي^(*) القديم الذي طالما عوض القوة بالتقشف. ودفع ثمن نصف - الألوهية بعملة «السعادة» البشرية. إن وضع الرجل - النفاث يتضمن مظهراً. ربانياً بحيث تصبح نصف الألوهية هذه ثمناً للكفر المسبق. وللمساعي الإدخالية المكرسة لاختبار

(*) : THEOSOPHIQUE : نظرية إشراقية دينية موضوعها الاتحاد بالرب [م].

البدئية (المرور في غرفة الدوار، وفي النابذة) . لكن الأمر لا يبلغ حدّ المعلم الأشيب المجهول الذي لا يمكن النفوذ الى أغواره، المعلم الذي لا يمثل تماماً معلم الأسرار الضروري. أمّا من ناحية الجلد، فيقال لنا أنه ليس ذو طابع ماديّ كما هو الحال في أي طقس إدخال: وانتصار الاختبارات الأولية هو في الحقيقة ثمرة هبة روحية، ونحن موهوبون لأن نكون نفائين (للفنث) مثلما يوهب غيرنا الى الله.

كل ماسبق لاعمى له لو كان الأمر متعلقاً ببطل تقليدي كل ما يُطلب إليه هو ممارسة الطيران دون التنازل عن إنسانيته (سانت أكزيبيري كاتباً، وليندبرغ بسترته الطويلة). لكن الخصوصية الاسطورية للرجل النفث تكمن في عدم احتفاظه بأي عنصر رومانيتكي أو فردي للدور المقدس، دون ان يترك الدور نفسه. ونظراً لأن الرجل النفث، ومن خلال السعة، يمثل السلبية (فما الذي يمكن أن يكون أكثر عطالة ولا يملك شيئاً من شيء منفوث أو مقذوف ؟) فإنه مع ذلك يجد الطقسي عبر اسطورة جنس تخيلي، ملائكي يأخذ خصوصياته من خلال تقشفه، وقد يحقق نوعاً من الاتفاق الانثروبولوجي بين البشر من جهة والمريخيّين من جهة أخرى. الرجل النفث بطل مشيؤ، كما لو ان البشر لا يزالون، حتى يومنا هذا غير قادرين على تصور السماء إلا وهي مسكونة بأنصاف الأشياء.



راسين يهنئ راسين

الذوق هو الذوق

بوفار وبيكوشيه

سبق وأشرت الى أن البورجوازية الصغيرة تميل الى المحاكمات العقلية الحشوية (القرش هو القرش ، الخ) هاكم مثلاً ساطعاً على ذلك. وهو شائع في ميدان الفنون: «أتالي مسرحية لراسين» استدعت ممثلة من الكوميدي - فرانسيز قبل تقديم عرضها الجديد.

قبل أي شيء لابد من الإشارة الى وجود إعلان حربي صغير موجه (لـ«النحويين والمجادلين والشارحين ورجال الدين والكتاب والفنانين»). صحيح ان الحشو عدائي دائماً: فهو يعني انقطاعاً شديداً بين الذكاء (العقل) وبين موضوعه، أي التهديد المتعجرف لنظام لاتقوى على التفكير من داخله. ان حشائنا يشبهون المعلمين الذين سرعان ما يشدون لجام الكلب: إذا لايحوز للفكر أن يأخذ أبعاده لأن العالم مغمم بالذرائع المشبوهة والباطلة. وعلينا أن نقصر من فهمنا وأن نقلص الرسن (اللجام) ليكون مساوياً لبعد واقع محسوب. وماذا لو شرعنا بالتفكير حول راسين؟ لكن في الحديث عنه خطر كبير: لان الحشوي يقطع بعنف كل مامن شأنه الدفع نحوه. وربما خنقه.

في تصريح فنانتنا نتعرف على لغة هذا العدو المؤلف الذي طالما التقينا به هنا ألا وهو معاداة الفكرانية ANTI - INTELLECTUALISME والكلام المكرور نعرفه: الكثير من الذكاء ضار. والفلسفة رطانة لاجدوى منها. فلا بد إذا من

الاحتفاظ بموضع للشعور وللحدس وللبراءة والبساطة. الفن تقتله زيادة الثقافة، والذكاء ليس ميزة للفنان. والمبدعون الأقوياء عبارة عن مجرّبين، والعمل الفني يعصى على المنظومة، وباختصار فإنّ التفكير العقلي الحاد هو عقيم. نعلم جميعاً أن الحرب الناشبة ضد الذكاء تقوم دائماً باسم الحس السليم، وهذا يعني، في العمق، تطبيق هذا النمط من «الفهم البوجدادي» الذي تحدثنا عنه هنا، على راسين. ومثلما أن الاقتصاد العام لفرنسا ليس سوى حلم في مقابل المادية الفرنسيّة، وهي الحقيقة الوحيدة التي كشف عنها الحس السليم بوجداد، فإنّ تاريخ الأدب والفكر كذلك، أو بالأحرى التاريخ فقط، ليس أكثر من استيهام PHANTASME فكري إزاء راسين ما، يشبه في «لموسيته» نظام الضرائب.

لا يزال حشويونا يحتفظون من معاداة الفكرانية بأمر الاستعانة بالبراءة. والزمع برؤية راسين الحقيقي يعني التسلح ببساطة ربّانية. والموضوع الباطني القديم لا يزال حاضراً في أذهاننا: فالعذراء والطفل والكائنات البسيطة النقية تملك بصيرة عالية. أن التمسك «بالبساطة» في حالة راسين، ينطوي على سلطة مزدوجة من الذرائع: فمن جانب تقف في وجه أباطيل التأويل الفكري، ومن جانب آخر، وهو شيء قلما أثار النزاع من حوله، أننا نطالب بالكشف عن جمالية لراسين (المقصود هنا مقولة النقاء الراسيني الشهيرة) الأمر الذي يضطر الذين يدرسونه الى الانتظام (الفن ينشأ عن الإكراه..)

أخيراً، نجد في حشوية ممثلتنا (المذكورة سابقاً) ما يمكن ان نطلق عليه اسم اسطورة الاسترجاع النقدي. نقادنا الجوهريون ESSENTIALISTES ينفقون وقتهم في سبيل العثور على «حقيقة» العبقريات الماضية. ويعتبرون الادب مخزناً كبيراً للأشياء المفقودة، ومكناً نقصده للصيد. ومانجده فيه. لا احد يعرفه، وهذه هي بالضبط الفضيلة الكبرى للمنهج الحشوي الذي لا يملك الحق في قوله. وقد يتضايق حشويونا من التقدم أكثر نحو الامام: راسين وحده، أي راسين في الدرجة صفر، هذا غير موجود. ليس هناك سوى راسينات صفات: راسينات - شعر صافٍ، راسينات - جراد بحري (مونترلان) وراسينات - تورا (تورا مدام فيراكورين)، وراسينات - الهوى وراسينات - تصوير الرجال كما هو عليه حالهم، الخ... وباختصار فإن راسين هو دائماً شيء آخر غير راسين، وهذا ما يجعل من الحشوية الراسينية آتية. على الأقل، نفهم ما يمكن لمثل هذا العدم في التعريف: لاولئك

الذين يرفعون رأيتهم بشكلٍ تمجّدي: أنه نوع من الخلاص الأخلاقي المحدود، والقناعة بذلك النضال المبذول لصالح حقيقة راسين ما، دون التعرض لأي خطر ينطوي عليه أي بحث موضوعي، ولو قليلاً عن الحقيقة: الحشو يعفينا من امتلاك الأفكار: لكنه في الوقت نفسه يتضخم ليُجعل من هذا الإذن قانوناً أخلاقياً صارماً، ومن هنا مصدر نجاحه: لقد ارتقت الصحافة إلى مستوى الصرامة. راسين يعني راسين: أنه أمان عدم العجيب.



بيلي غراهام في

فيل هيف (*)

كم من المبشرين الذين حملوا إلينا وحدثونا عن الأخلاق الدينية لـ «البدائيين»، ونحن نأسف أن ساحراً غنياً أسود لم يكن موجوداً في فلديف ليصف لنا ذلك الاحتفال الذي ترأسه الدكتور غراهام تحت اسم حملة الهداية إلى الإنجيل (ومع ذلك، فهناك مادة أنثروبولوجية غنية، يبدو أنها موروثية عن عبادات «متوحشة» لاننا نعثر فيها، وبشكل مباشر، على المراحل الثلاث الكبرى لأي فعل «ديني»: الانتظار، فالايحاء، فالادخال.

ولقد جعل بيلي غراهام كل شيء بانتظاره: الأناشيد، والابتهالات، وألف خطاب قصير عديم الجدوى كلف بها قساوسة ثانويون، أو مدراء مسارح أمريكيون (عرضُ مرح قامت به الفرقة: عازف البيانو سميث من تورنتو، وبيفري العازف المنفرد من شيكاغو في ولاية إيلينوا (وهو فنان من الإذاعة الأميركية يرتل الإنجيل بشكل رائع). إذا فقد سبقت قدوم الدكتور غراهام دعاوة صاخبة، وكان يعلن دائماً عن وصوله إلا أنه لم يظهر أبداً. هاهو أخيراً، لكن وصوله لم يكن إلا لتحويل ذلك الفضول لأن خطابه الأول لم يكن الأفضل: إنه يهيء فقط لوصول الرسالة. وكانت هناك فواصل أخرى تطيل زمن الانتظار، وتسخن القاعة، وتحدد مسبقاً الأهمية النبوية لهذه الرسالة التي، طبقاً لأفضل تقاليد الاستعراض تبدأ بترغيب الناس فيها لكي يسهل وجودها بعدئذ.

في هذه المرحلة الأولى من الاحتفال يمكننا التعرف على القوة السوسولوجية للانقطار الذي قام ماوس MAUSS بدراسته. وشهدنا مؤخراً مثلاً عليه في باريس عبر جلسات التنويم المغناطيسي التي قام بها روبير العظيم. وهنا أيضاً كانوا يؤجلون، مابوسهم، ظهور الساحر MAGE وباللجوء الى التكرار المصطنع كانوا يخلقون لدى الجمهور فضولاً مضطرباً، وهو مستعد للانتظار بغية رؤية ما جعلوه ينتظره. هنا، ومنذ الدقيقة الأولى، قدم بيلي غراهام للناس على أنه نبي حقيقي يلتهمون فيه روح الرب لكي ينزل عليهم في ذلك المساء بشكل خاص: انه ملهم سيتحدث، والجمهور مدعو الى عرض استحواذي، حيث يُطلبُ إليه مقدماً بأن يأخذ كلمات بيلي غراهام على انها كلمات ربانية.

إذا كان الله يتكلم فعلاً من خلال فم الدكتور غراهام، ينبغي الاعتراف بأنه أحقق: فالرسالة تدهش من خلال سطحياتها وطفوليتها. على أية حال فالله لم يعد، بالتأكيد توماثياً^(٥٥) فهو ينفر كلياً من المنطق: رسالة تتألف من مجموعة تأكيدات متقطعة، لا وجود لأي رابط من أي نوع فيما بينها، ولا مضمون لأي تأكيد منها إلا المضمون الحشوي (الله يعني الله). فأقل راهب ماري MARISTE، وأكبر الكهنة الاكاديميين يظهران كمتقنين مُنهارين الى جانب الدكتور غراهام. هناك صحفيون، خدعهم الديكور الديني (البروتستانتية) للاحتفال (أناشيد، صلاة، عظة، مباركة) وخذرهم الترصن المصطنع والمسكن الخاص بالعبادة البروتستانتية، هؤلاء الصحفيون امتدحوا تصرف الدكتور غراهام وفريقه: كان الناس ينتظرون توجهاً أمريكياً مبالغاً فيه: فتيات، جاز استعارات فرجة وتحديثه (ومع ذلك فقد وجد فيها اثنتان او ثلاث)، لاشك أن طريقة بيلي غراهام قد نزع عن جلسته كل ماسو مثير. واستطاع البروتستانتيون الفرنسيون استعادته. وهذا لا يمنع أن طريقة بيلي غراهام قد انفصلت عن تقاليد الموعظة الكاثوليكية أو البروتستانتية الموروثة عن الثقافة القديمة، ونقصد بذلك

تقاليد التشدد في الاقناع. طالما خضعت المسيحية الغربية في عرضها للإطار العام للفكر الأرسطي، وطالما قبلت التعامل مع العقل، حتى عندما اقتضى الأمر اعتماد اللامعقول في العقيدة. وقيام الدكتور غراهام بقطع الصلة مع عصور عدة من النزعة الانسانية - الهيومانيزم - (حتى لو كانت الأشكال فارغة ومبتذلة، ونادراً

(٥٥) : نسبة إلى فلسفة توما الأكويني .. [م] .

ماغاب هم الآخر الذاتي من النزعة التعليمية المسيحية) فإنه يحمل إلينا بذلك منهجاً للتغيير السجري: فهو يستعيز عن الاقناع بالايحاء، من خلال الاختصار بالكلام، والاستبعاد المنتظم لأي مضمون عقلي من الجملة، والانقطاع المستمر عن الروابط المنطقية، التكرار الكلامي، والاشارة التفخيمية الى الانجيل الذي كان يحمله الناس في أيديهم، كما لو أنه مفتاح علب شعولي (عام). يحمله منسق الكلام، أضف الى هذا غياب الحرارة والاحتقار الواضح للآخرين. هذه العمليات كلها تشكل جزءاً من الادوات التقليدية للتنويم المغناطيسي في الميوزيك (هول): وكرر القول: لافرق بين بيلى غرانت وبين روبير العظيم.

مثلاً كان روبير العظيم يختتم «معالجة» جمهوره، باختيار خاص، حيث يميز بعض من يختارهم فيصعدون الى المنصة ويتحلقون حوله، تاركاً لبعض المقربين مهمة إظهار نعاس مثير، كذلك فإن بيلى غراهام يتوج رسالته بفرز مادي للمرضودين: فالأعضاء الجدد (حديثي التنص) الموجودين ذلك المساء في الفيلديف VEL'DHIVE، بسين اعلانسي SUPERDISSOLVTION و COGNAG POLIGNAC ! هؤلاء وقد «استقبلو المسيح» بفعل الرسالة السحرية، يتوجهون الى قاعة منفردة، وحتى لو كانوا يتحدثون الانكليزية فإنهم يقتادون الى قبو أكثر سرية: لا يهتم مايجري هناك، كتسجيل أسمائهم في قوائم الهداية، أو القاء مواعظ جديدة عليهم، ومحادثات روحية مع «المستشارين»، أو تقديم التماسات. هذه المرحلة الجديدة تشكل المادة البديلة للطقس الإدخالي.

كل هذا يعنينا مباشرة: أولاً: يتبين من نجاح بيلى غراهام الهشاشة الفكرية للبرجوازية الصغيرة الفرنسية: وهي على ما يبدو الطبقة التي جند فيها جمهور تلك الجلسات: إن مطواعية هذا الجمهور لأشكال الفكر اللامنطقي والتنويهي يوحي بوجود مايمكن تسميته بحالة المغامرة ضمن هذه الجماعة الاجتماعية (البشرية): فجزء من البرجوازية الصغيرة الفرنسية لم يعد محمياً بما هو معروف عن «حسها» الذي يشكل الوجه العدواني لوعيتها الطبقي. وليس هذا كل شيء: فقد شدد بيلى غراهام وفريقه بشكل قوي، وعدة مرات، على هدف هذه الحملة وهو: «إيقاظ فرنسا» (لقد رأينا الله يقوم بأشياء عظيمة في أمريكا، وقد يكون للصحة في فرنسا تأثير واسع في (العالم كله). «اننا نود لو يحدث شيء في باريس، شيء تكون له نتائج على العالم كله»). مما لاشك فيه أن هذه الرؤية تشبه رؤية أيزنهاور في تصريحاته حول كفر الفرنسيين. ففرنسا معروفة في العالم

بعقلانيتهما، وبلا مبالاتها إزاء العقيدة، وبعدم تدين مثقفيتها (وهو موضوع تتفق عليه أمريكا مع الفاتيكان، ولكنه ينطوي على كثير من المبالغة). إذا يجب إيقاظ فرنسا من هذا الحلم السيء. لاشك ان لـ «هداية» باريس قيمة مثال عالمي: الكفر المدعوم بالدين في عرينه نفسه.

نحن ندرك ان هذا الموضوع هو موضوع سياسي: فكفر فرنسا لايهم أمريكا إلا لأنها تعدّه الوجه الأول للشيوعية. «إيقاظ» فرنسا من الكفر، يعني إيقاظها من الانبهار بالشيوعية. وحملة بيلي غراهام ليست سوى حلقة من حلقات المكارثية.



محاكمة ديبرييز

تبين محاكمة جيرار ديبرييز وهو الذي أقدم على قتل والديه بدون سبب معلوم) المتناقضات الضخمة التي تحيط بنظام العدالة عندنا. والسبب في ذلك يعود إلى أن التاريخ يتقدم بأشكال غير متساوية: فقد تغير فكر الإنسان كثيراً منذ مائة و خمسين عاماً، وظهرت علوم جديدة في مجال الاكتشافات السيكلوجية، لكن هذا الارتقاء الجزئي للتاريخ لم يستطع إحداث أي تغيير في منظومة المسوغات العقابية لأن العدالة تعبير مباشر عن الدولة. وأن دولتنا لم تبدل سيادتها منذ استصدار قانون العقوبات.

وبالتالي فإن العدالة لا تزال تنظر إلى الجريمة وفق معايير علم النفس الكلاسيكي: لوجود للواقعة إلا كعنصر من عناصر الوطنية الأفقية. عليه أن يكون مفيداً والافقد جوهره ولا تعود قادرين على التعرف إليه. لكي يتسنى لنا إطلاق تسمية على فعل جيرار ديبرييز. كان لا بد من ان نجد له أصلاً (سبباً): وبالتالي فإن المحاكمة بمجملها أخذت منحى البحث عن سبب ما. مهما كان واهياً. ولم يكن أمام الدفاع إلا المطالبة بنوع من حالة مطلقة لهذه الجريمة. التي تفتقد الى أي وصف. وان يجعل (الدفاع) منها جريمة بدون اسم.

أما الإتهام. فقد عثر على باعث - كذبتة الشهادات اللاحقة: وهو أن والدي جيرار ديبرييز كانا قد وقفا في وجه زواجه. ولهذا ربما قام بقتلهما. لدينا هنا إذا مثال على تعدد العدالة سببية جرمية: فوالدا القاتل صاروا مزعجين بالمصادفة. فقام بقتلهما ليتخلص من العائق. حتى لو قتلهم تحت تأثير الغضب. فإن هذا الغضب سيظل حالة معقولة لانه يشكل وسيلة غير مباشرة لشيء ما (الامر الذي

يعني أن الوقائع النفسية، بنظر العدالة، لاتزال غير تعويضية من حيث علاقتها بالتحليل النفسي. لكنها مفيدة من الناحية الاقتصادية.

إذاً، يكفي أن يكون للفعل غاية مجردة، حتى يمكن إعطاء اسم لهذه الجريمة. والاتهام لم يقبل رفض الموافقة على زواج جيرار ديبريز إلا لكونه محركاً لحالة جنونية تقريباً وهي الغضب، لا يهم من الناحية العقلية (أمام هذه العقلية التي كانت قبل لحظات أساساً لوقوع الجريمة). إنَّ المجرم لا ينتظر من جراء فعله أية منفعة (لأن الزواج قد دُمّر سواء بقتل الوالدين أم من خلال معارضتهما له. ذلك أن جيرار ديبريز لم يفعل شيئاً لإخفاء جريمته): وهنا يكتفى بسببية منقوصة. المهم أن غضب ديبريز كان مُعللاً في سببه وليس في أثره، فنحن نفترض أن المجرم يتمتع بعقلية منطقية كافية ليدرك الفائدة المجردة المرجوة من وراء ارتكابه للجريمة، وليس من خلال نتائجها الحقيقية. لقد سبق وأشرت بخصوص محاكمة دومينيتشي الى نوعية العقلية المعاقبة وقلت إنها ذات طبيعة سيكولوجية، ومن هنا طبيعتها «الأدبية».

لكن أطباء الامراض النفسية لا يقبلون أن تكون الجريمة غير المفهومة أسبابها، جريمة لأنها كذلك. لقد تركوا المتهم أمام مسؤولياته كاملة، فبدوا في هذا وكأنهم للوهلة الأولى، يعارضون المبررات العقابية التقليدية: وهم يعتبرون أن غياب السببية لا يمنع أبداً من تسمية الاغتيال (القتل) جريمة. وهنا، نصل، بشك متناقض، الى أن الطب النفسي هو الذي يدافع عن فكرة الرقابة المطلقة للذات، وترك أمر الشعور بالذنب للمجرم، خارج حدود العقل. العدالة (الاتهام) تؤسس الجريمة على السبب وتخفي الجزء المحتمل الناجم عن الجنون. أما الطب النفسي، من ناحيته على الأقل، الطب النفسي الرسمي، فيبدو أنه يحاول الابتعاد بمقدار ما يستطيع عن موضوع الجنون، وهو لا يقيم أية قيمة للتصميم ليعثر على المقولة اللاهوتية القديمة حول الاختيار الحر (القدرية). وفي قضية ديبريز تلعب هذه المقولة دور الكنيسة التي تسلم المتهمين للعلمانيين (العدالة)، لأنها غير قادرة على استعادتهم، ولعدم قدرتها على دمجهم في واحدة من «مقولاتها». ولهذا فهي تخلق مقولة حرمانية PRIVATIVE وهي وظيفة إسمية تماماً، أي: الضلال. وهكذا، وفي مقابل عدالة ولدت في العصور البورجوازية، ورُضت بالقالي لعقله العالم عن طريق رد الفعل، لتقف في مواجهة العشوائي الديني أو الملكي، تاركة للدولة ذلك الدور الذي اضطلعت به (العدالة) على شكل أثر غير منتظم

زمنياً، قلنا مقابل تلك العدالة فإن الطب النفسي الرسمي يجدد الفكرة القديمة جداً حول الضلال المسؤول، الذي يجب أن تكون إدانته بعيدة عن أي جهد تفسيري. ودون أن يسعى الطب النفسي الشرعي إلى توسيع ميدانه، فإنه يُحيل إلى الجلالِ مجانيين لا تريد العدالة، وهي العاقلة أكثر منها ورعة أفضل من هذا لكي تتخلي عنهم.

تلكم هي بعض التناقضات في محاكمة ديبرييز: بين العدالة والدفاع، بين الطب النفسي والعدالة، وهناك تناقضات أخرى تنطوي عليها كل سلطة من تلك السلطات: لقد رأينا أن العدالة بفصلها غير العقول للسبب عن النتيجة، إنما تتسامح في الجريمة تبعاً لوحشيتها، أما الطب النفسي فيتنازل مختاراً عن غرضه الخاص به ويُحيل القاتل إلى الجلال، في الوقت الذي يراد فيه تكفل العلوم السيكولوجية بنسبة كبيرة من الإنسان. والدفاع نفسه يتردد بين المطالبة بطب نفسي مُتقدم قد يستعيد كل مجرم على أنه مجنون وبين فرضية وجود «قوة» سحرية استحوذت على ديبرييز، كما يحدث أيام ممارسات السحر (مرافعة المحامي موريس غارسون).



هَوْرٌ مؤثّرٌ

في كتابها عن بريخت، ذكرتنا جنيف سيرو بصورة فوتوغرافية نشرت في مجلة باري - ماتش، حيث نرى مشهد إعدامٍ لشيوعيين غواتيماليين. وقد أصابت حين أشارت أن هذه الصورة ليست مُريعة أبدًا في حد ذاتها، بل الهول يأتي من كوننا ننظرُ إليها من زاوية حريقتنا. وقد نجح القليل من الصور المؤثرة المعروضة في «غاليري أورساي» إحداث صدمة عندنا، هذا المعرض قد أيد ملاحظة جنيف سيرو: إذا لا يكفي المصور أن يدلّ على الرعب (الهول) حتى نعاني منه.

إن أغلب المصورين المجتمعين هنا لكي يصدّموننا، لم ينجحوا في التأثير بنا لأنّ المصور قد أحل نفسه محلنا تمامًا، عند قيامه بتكوين موضوعه: فقد بالغ تقريباً دائماً في بناء الهول الذي يقدمه إلينا، حيث أضاف إلى الواقعة، عن طريق المتضادات والتقريبات، لغة لا يقصدها لذلك الهول. فمن هذه اللغات على سبيل المثال، واحدة، تضع حشداً من الجنود إلى جانب حقل مليء برؤوس الموتى. ومنها أيضاً واحدة أخرى تعرض جندياً وهو بصدد النظر إلى هيكل عظمي، وثالثة ترينا جماعة من المحكوم عليهم بالإعدام، أو من السجناء في وقت تتقاطع فيه مع قطيع من الخراف. إلا أن أياً من هذه الصور، البارة جداً، لم تتمكن من بلوغ نفوسنا. ذلك أننا حينما نكون قبالتها يكون الحكم قد أنتزع منا: لقد ارتعش المصورون من أجلنا، وفكروا عوضاً عنا، و حكموا بدلاً منا، وبهذا لم يترك لنا المصور أي شيء - اللهم إلا مجرد حق القبول الفكري: فلا يربطنا بهذه الصور إلا غاية تقنية. هذه الصورة المحملة بفائض من إشارات الفنان نفسه، لا تحمل لنا أية

قصة، ولم نعد قادرين على خلق تقبلنا الخاص لهذا الغذاء التركيبي، الذي سبق لبدعه وان تمثله.

هناك صور أخرى أرادت مفاجأتنا إن لم تتمكن من صدمنا، لكن الخطأ البدئي بقي هو نفسه، لقد جهد المصورون، على سبيل المثال، وبكل ما يملكون من براعة تقنية عالية، جهدوا في القبض على أندر لحظات الحركة، على حدها الأقصى، كتحليق لاعب كرة قدم، أو قفزة إحدى الرياضيات أو تطاير الأغراض في منزل مسكون بالعفاريت. لكن هنا أيضاً، ومع أن المشهد مباشر ولا يتكون من عناصر متضادة، فإنه يظل مبالغاً في بنائه: فاعتقال اللحظة الفريدة فيه يبدو مجانياً، ومقصوداً جداً، وناتجاً عن رغبة في تكوين لغة مُزعجة. ويبقى تأثير هذه الصور الناجحة فينا معدوماً، والاهتمام الذي يمكن أن نبديه حيالها لا يتجاوز زمن قراءة آنية: لأنها تخلو من الإيقاع، ولا تثير فينا الاضطراب، فينغلق تقبلنا سريعاً على علامة بحتة. المقروئية الكاملة للمشهد وإخراجه يعفينا من الاستقبال العميق للصورة بما فيها من فضيحة. وحينما ترد الصورة الى حالة من اللغة المجردة، فإنها لا تؤثر أبداً في تنظيمنا.

هناك رسّامون تعرّضوا لحل قضية الحد الأقصى هذه، القضية ذروة الحركة، فنجحوا فيها نجاحاً أفضل. رسّاموا الإمبراطورية، على سبيل المثال، والذين كان عليهم رسم لوحات فورية (حصان هائج، نابليون وهو يمد ذراعه فوق ساحة المعركة، الخ)، تركوا للحركة علامة المتحرك الموسّعة، وهو ما يمكن تسميته بالـ **NUMEN** أي النقل العلني لوضعة يستحيل تثبيتها في الزمن.

هذه الإضافة الثابتة لما لا يمكن الإمساك به – والذي يمكن تسميته في السينما لاحقاً بالتصويرية **PHOTOGENIE** – وهو الأساس الذي يبدأ الفن عنده. إن الفضيحة الخفيفة لتملك الخيول الجامحة، ولذلك الإمبراطور المجمعّد في حركة مستحيلة، وذلك العناد التعبيري، الذي يمكن أن نسميه عناداً بلاغياً يضيف الى قراءة العلامة نوعاً من الرهان المثير، جازاً بذلك قارئ الصورة **IMAGE** نحو دهشة مرئية أكثر منها فكرية لأنها تعلق على وسط المشهد. وعلى مقاومته البصرية وليس على دلالة بشكل مباشر.

إن أغلب الصور المثيرة التي عُرّضت علينا هي صورة حزورة (خاطئة) وذلك لأنها اختارت حالة وسيطة بين الواقعة الحرفية والواقعة الموسّعة: وهي (أي

الصور مرسومة مسبقاً فلا تنتهي الى الصورة الضوئية، وصحيحة (دقيقة) جداً بحيث لا تنتمي إلى الرسم: إنها تقتصر إلى فضيحة الحرف وإلى حقيقة الفن في آن معاً: لقد أرادوا أن يجعلوا منها علامة صرفة، دون القبول بإعطاء هذه العلامات غموض الكثافة وتأخرها، إذا فمن المنطقي أن الصور المؤثرة وحدها في هذا المعرض (الذي يظل مبدأ قيامه محموداً) هي صور الوكالة حيث تنبثق المفاجأة في عنايتها وفي حرفيتها المنفرجة. إن الفواتيماليين المعدومين بالرصاص، وخطيبة عدنان المالكي، الضابط السوري الذي تم اغتياله، وهراوة الشرطي المرفوعة. هذه الصور كلها تدهشنا لأنها تبدو للوهلة الأولى غريبة، وهادئة تقريباً، وأقل أهمية من قصتها: وهي منقوصة من الناحية المرئية وخالية من ذلك النور الذي لا يمكن لرسمي التكوين إلا أن يضيفوه إلى لوحاتهم (ولهم الحق في ذلك، لأن الأمر هنا يتعلق بالرسم).

إن العنصر الطبيعي لهذه الصور، على الرغم من حرمانه من نشيده ومن تفسيره في الوقت نفسه، يضطر المشاهد إلى تساؤل عنيف، ويدخله في طريق الحكم الذي يكونه بنفسه دون أن يزعجه الحضور الخلاق للصورة. إذن نحن هنا إزاء تطهير نقدي. طالب به بريخت، ولسنا إزاء تنظيف (تفريغ) إنفعالي، كما هو الحال في رسم الموضوع: وربما نعثر هنا على مقولتي اللحمي والماساوي. الصورة الضوئية الحرفية تدخلنا في مشهد الرعب، في الرعب نفسه.



أسطورتا

المسرح الشاب

إذا نظرنا الى نتائج مسابقة أجرتها الفرق الحديثة، نرى أن المسرح الشاب قد ورث أساطير المسرح القديم بشكل عنيف. (الأمر الذي يجعلنا لانعرف بماذا يتميز الواحد منهما من الآخر). فنحن نعرف أن الممثل في المسرح البورجوازي، وهو ممثل «تفترسه» الشخصية التي يمثلها، عليه أن يبدو ملتهباً في حريق فعلي من الانفعال، ويجب عليه أن «يغلي» مهما كلفه ذلك. أي عليه أن يحترق وينتشر في آن معاً. ومن هنا نشوء الأشكال الرطبة لذلك الاحتراق.

في مسرحية جديدة (حصلت على جائزة)، انتشر الشريكان الذكران على شكل سوائل من كل نوع: بكاء وعرق ولعاب. وكان لدينا انطباع بأننا نشهد عملاً فيزيولوجياً مُريعاً، ولياً وحشياً للأنسجة الداخلية. كما لو كان الانفعال اسفنجية ضخمة مُبلّلة قامت يد الدراماتورج الدقيقة بعصرها. ندرك جيداً القصد من هذه العاصفة العميقة: وهو تحويل «السيكولوجية» الى ظاهرة كمية، وإجبار الضحك أو الألم على اتخاذ أشكال شعرية (عروضية) Metriques بسيطة، بشكل يصبح الانفعال نفسه أيضاً سلعة كباقي السلع، وموضوع تجارة، مندمج في منظومة تبادلية عددية: أقدم نقودي للمسرح، وبالمقابل أطلب من الممثل أن يُشغل جسده أمامي دون أن يغش، وإذا لم أستطع التشكيك بالعناء الذي يتحمله، عندها سأعلن أن الممثل رائع، وسأفرح لأنني وظفت نقودي في عبقرية لاتسرقها، بل تعيدها لي أضعافاً مضاعفة على شكل دمع وعرق حقيقيين: إن المزية العظيمة للإحتراق هي ذات طابع اقتصادي: فنقودي باعتباري مشاهداً، قد حققت مردوداً تمكن مراقبته.

من الطبيعي أن احتراق الممثل يتزّين بمبررات روحانية: الممثل يمنح نفسه لشيطان المسرح، ويضحى بنفسه ويترك الشخصية التي يقوم بدورها تأكله من الداخل. إن سخاءه، وتقديم جسده للفن، وعمله المادي، كلها أمور جديرة بالشفقة، وبالإعجاب. ونحن نقدر له هذا الجهد العضلي، وبعد أن يبلغ منه التعب مَبْلَغَهُ، وَيُفَرِّغَ من كل أخلاطه HUMEURS يأتي في النهاية ليحيي، فنصفق له كما نصفق لضارب رقم قياسي أو رافعي الأثقال. فنقترح عليه سرا لكي يذهب من أجل تجديد نفسه، وإعادة تكوين مادته الداخلية، والتعويض عن كل ذلك الماء الذي كان مقياساً للإنفعال الذي اشتريناه منه. لا أظن أن أي جمهور بورجوازي من شأنه مقاومة هذه «التضحية» الواضحة. وأظن أن الممثل الذي يعرف كيف يبكي ويتعرق على خشبة المسرح، يكون متأكداً دائماً من حتمية انتصاره: فوضوح جهده يؤخر الحكم عليه.

ويتضمن إرث المسرح البورجوازي شيئاً تعيساً وهو اسطورة الإكتشاف. وقد اشتهر عدد كبير من المخرجين المحترفين عن طريقها. وفي تمثيل إحدى الفرق الشابة لمسرحية لوكاندييرا. تم إنزال الأثاث من السقف في كل فصل. طبعاً، هذا أمر غير معتاد، وكان جميعهم يهتف لهذا الاختراع: المشكلة أن هذا الاختراع لا يقدم أية فائدة على الإطلاق لأنّ خيالاً منهاكاً قد أملاه على ما يبدو لأنه يبحث بأي ثمن عما هو جديد. ومثلما استنفدنا اليوم كل الطرائق المصطنعة لزراعة الديكور، ومثلما أشبعنا الحداثوية والطلعية بهذه التغييرات المراثية حيث يأتي خادم ما - وفي هذا جراءة قصوى - ليضع ثلاثة كراسي وكنبة أمام المشاهد، فإننا نستنجد بآخر فضاء حر، وهو السقف. هذه الطريقة مجانية، وهي لا تتجاوز الشكلائية البحتة. لكن لا يهم: فبنظر الجمهور البورجوازي، لا يشكل الإخراج أبداً أكثر من تقنية للإكتشاف. وبعض «المنشطين» يجاملون كثيراً في هذه المتطلبات: فهم يكتبون بالاختراع. هنا أيضاً، يستند مسرحنا إلى القانون الصارم للتبادل: من الضروري والكافي أن تكون أداءات المخرج مراثية، وأن أي واحد قادر على مراقبة مردود بطاقته: ومن هنا نشوء فن عجول يظهر قبل أي شيء في سلسلة متقطعة - وبالتالي قابلة للحساب - من النجاحات الشكلية.

وكما هو الحال بالنسبة لاحتراق الممثل، فإن لـ «الاكتشاف مبرره» الفزيه: إذ أننا نسعى إلى تقديم ضمانات «الاسلوب» له: فإنزال الأثاث من السقف سيُعرض على أنه عملية وقحة، مناسبة لجو الوقاحة الحادة التي تتسم بها عادة كوميديا

ديلاُرتي. طبعاً، الأسلوب يشكل دائماً نريعة هدفها إخفاء البواعث العميقة للمسرحية: فإضفاء الأسلوب «الايطالي» الصرف على إحدى مسرحيات غولدوني (تهريج، إيماء، ألوان صارخة، نصف أقنعة، الاحترام والتبجيل وبلاغة الأداء (الرشاقة) يعني التخلص بسهولة من المضمون الاجتماعي أو التاريخي للعمل، كما يعني إبطال مفعول التخريب الحاد للعلاقات المدنية، وباختصار، ذلك يعني: المخادعة.

لن يعبر أحدُ أبداً بما يكفي عن تخريب «الاسلوب» فوق خشبة مسرحنا البورجوازي. الأسلوب يبرر أي شيء، ويعفي من أي شيء لاسيما من التفكير التاريخي. إنه يحبس المشاهد في عبودية الشكلانية الصرفة، لدرجة أن ثورات «الاسلوب» تتحول نفسها الى توارث شكلية. والمخرج الطليعي هو الذي سيتجرأ على استبدال أسلوب بأسلوب آخر (دون أن يعود للامسة العميق الحقيقي للمسرحية)، وعلى التغيير كما فعل BARRAULT في مسرحية أوريست، أي تحويل الأكاديمية المأساوية إلى احتفال باهت. لكن هذا غير مهم، وإحلال اسلوب ما محل أسلوب آخر لايقدم الأمر بشيء: فعدّ اسخيلوس مؤلفاً من قبائل البانتو لا يقل خطأ عن عدّه مؤلفاً بورجوازيّاً. الأسلوب، في فن المسرح، هو تقنية من تقنيات الهروب.



سباق العراجات الفرنسي

بما هو ملحمه

هناك دراسة اعلامية لسباق فرنسا للدراجات، تكفي للتعبير عن أن هذا السباق هو الملحمه الكبرى. فأسماء الدراجين تبدو بالنسبة إلى غالبية الناس وكأنها تنتمي إلى عصر سحيق غارق في القدم، زمن حيث كان العرق Race يُدوي عبر عدد قليل من الصُويتات (الفونيمات) الغريبة (DARRIGADE LE GASCON، BOBET LE FRANCIEN، ROBIC LE CELTE، RUIZ L'IBERE، BRANKART LE FRANC)^(٥). هذه الأسماء تتكرر باستمرار. وتشكل نقاطاً ثابتة في مصادفة الاختبار، غرضها (النقاط) ربط الماهيات الثابتة للشخصيات الكبرى بالمدة المرحلية، كما لو أن الانسان كان عدداً قبل أن يكون أي شيء آخر. اسم يصبح سيد الأحداث: برانكارت، جيمينيانى، لوريدي، انطوان رولان. هذه الألقاب تُقرأ كما تُقرأ العلامات الجبرية للقيمة، وللواء، وللخيانة، أو للرواقية. وبمقدار ما يكون اسم الدراج غذاءً وإضمّاراً ELLIPSE بمقدار ما يشكل الصورة (الوجه) الرئيسية للغة شعرية حقيقية، تسمح لك بقراءة عالم صار الوصف فيه أخيراً عديم الفائدة. هذا التعقد البطيء لفضائل الدراج في المسادة (الماهية الرنانة لاسمه) يصل إلى حد إمتصاص اللغة - الصفة: في بداية انتصاره (مجده) يحمل الدراج صفة طبيعية، وبعدها تصبح هذه الصفة عديمة الجدوى: فيقال مثلاً: كوليتو الأنيق، فان دونجن الباتاني. أما فيما يتعلق بلويزون بوبيه، فلم يعد أحدٌ يقول عنه شيئاً.

(٥): أثرت ترك الأسماء على حالها لأنها بذلك تكون أقرب من المضمون مما لو كتبت بالحرف العربي.

الواقع ، أن الدخول في النظام الملحمي يبدأ بتصغير الاسم: بوبيه يصبح لوميزون، ولوريدي - نيللو، ورفائيل جيمينيانى البطل المغمور بالمجد لأنه طيب ومقدام في الوقت نفسه، يطلقون عليه تارة اسم راف وطورا جيم. وهي أسماء خفيفة، وناعمة ومطواعة الى حد ما. وهي، من خلال المقطع نفسه، تفصح عن قيمة فَوْشَرِيَّة وعن حميمية إنسانية يقاربها الصحفي بشكل مألوف كما قارب الشعراء اللاتينيون حميمية القيصر أو ميسينا. في تصغير اسم الدراج يكمن خليط المطواعة هذا المؤلف من الإعجاب والإمتياز، والذي يجعل من الشعب متلصصاً على آلهته.

وحينما يُصَغَّرُ الاسم، فإنه يتحول بالفعل الى اسم عام. فيتيح وضع حميمية الدراج على خشبة مسرح PROSCENIUM الأبطال. لأن المكان الملحمي الحقيقي، ليس الصراع، إنما الخيمة، التي تشكل عتبة الجمهور حيث يقوم المحاربُ ببناء مقاصده، ومن هنا يقوم بإطلاق شتائم وتحديات ومُسَارَاتِهِ. إن سباق الدراجات الفرنسي يحمل في أعماقه هذا المجد. مجد الحياة الخاصة المزيفة حيث تصبح الإهانة والعناق شكلين مرتفعي القيمة للعلاقة الانسانية: من خلال رحلة صيد في بروتانيا مدُّ بوبيه يده بكرم نحو لوريدي، فرفضها هذا على مرأى من جميع الناس. مثل هذه الخصومات الهوميروسية يقابلها التقريظ الذي يتبادل الكبار من فوق رأس الحشود. بوبيه يخاطب كوبليه قائلاً: «آسف لك»، وهذه الكلمة كافية لترسم العالم الملحمي، حيث لا وجود للخصم إلا بالقياس إلى التقدير الذي يُقَابَلُ به. ذلك أن السباق ينطوي على عدة آثار من إقطاع، وهو قانون كان يربط الإنسان بالإنسان بشكل وثيق. في السباق تكثر المعانقات بين الناس. فهذا مارسيل يبدو، المدير الفني لفريق فرنسا، يعانق جيم بعد انتصاره، وأنطوان رولان يطبع قبلة حامية على خد جيمينيانى الغائر. المعانقة هنا تعبير عن غبطة رائعة يحس بها المرء أمام نهاية العالم البطولي وكماله. لكن ينبغي أن نحذر من ربط هذه السعادة بمشاعر القطعانية التي تسود بين أعضاء الفريق الواحد. لأن هذه المشاعر تصبح هنا أكثر اضطراباً. الحقيقية أن كمال العلاقات العامة ليس ممكناً إلا بين الكبار: ما أن يدخل «الخدم» حلبة المسرح حتى ينحط مقام الملحمة إلى مقام الرواية.

إن جغرافية السباق تخضع، هي أيضاً، وبكليتها الى الضرورة الملحمية للاختبار. وتتشخص العناصر والأراضي (المواقع) لأن الإنسان بها يُقاس، وكما هو الحال في أية ملحمة، لابد للصراع من مقابلة الإجراءات المتساوية بعضها ببعض:

فيصبح الإنسان متطبيعاً NATURALISE وتصير الطبيعة مؤنسنة. المنحدرات الخطرة، حَوَلوها إلى «نسب مثوية» قاسية أو فانية، والمراحل، التي تشبه الواحدة منها فصلاً في رواية (الحقيقة أن الأمر هنا يتعلق بمدّة ملحمية، وبإضافة أزمات مُطلقة، وليس بتقديم جدلي للصراع الواحد، وهذا شبيه بالمدة التراجيدية)، المراحل، قبل أي شيء، عبارة عن شخصيات مادية، وأعداء متتابعين لا تَقْرَدُوا بسبب هذا الخليط المورفولوجي والأخلاقي الذي يحدد الطبيعة الملحمية. المرحلة كثّة، لزجة، محروقة وشائكة، الخ. وكل الصفات تنتمي الى النظام الوجودي للوصف وتهدف للإشارة الى أن الدراج يتشاجر ليس مع هذه الصعوبة الطبيعية أو تلك، إنما مع موضوع حقيقي للوجود. موضوع جوهري. حيث يبدأ البراكّة وحكمه بحركة واحدة.

الدراج يجد في الطبيعة وسطاً حياً يقيم معه مبادلات غذائية وخضوعية. فالمرحلة البحرية (سباق لوهافر - ديب) ستكون مُيَوَدّة (تحمل اليود). تضيئي على السباق الحرارة واللون. ومرحلة أخرى (سباق الشمال) مكوّنة من طرق مُبلّطة ستشكل غذاءً كتيماً ومُقَرّناً: ستكون هذه المرحلة، حرفياً «صعبة البلع». هناك مرحلة أخرى (بريانصون - موناكو) نضيدية^(*). ما قبل تاريخية. وتوقع الدراج في شراكها. هذه المراحل كافة تطرح قضية التمثّل ASSIMILATION، وكلها ردت إلى جوهرها العميق عبر حركة شعرية. ويسعى الدراج، أمام كل مرحلة من هذه المراحل، بشكل غامض، إلى تحديد ذاته كإنسان شامل في مواجهة مع طبيعة - ماهية وليس فقط مع طبيعة - موضوع. المهم في الأمر هو حركات مقاربة الماهية: انهم يقدمون لنا الدراج دائماً في حالة الانغمار وليس في حالة العدو: إنه يغطس. يجتاز. يطير. يلتحم. إنه يتحدد من خلال موضعه على الأرض. وغالباً ما يتم هذا التحديد في الألم، وفي الرؤيا [نهاية العالم] (الإبحار المخيف نحو مونت - كارلو، ولعبة الإستريل).

والمرحلة التي تتسم بأقوى أنواع الشخصنة هي مرحلة جبل فان تو VENTOUX. والمرات الطويلة، سواء كانت في الألب أم في البيرينيه، ومهما بلغت قسوتها تبقى في نهاية المطاف مجرد معرات. يحس بها المرء على أنها موضوعات للتجاوز. المر عبارة عن ثقب، لا يمكنه بلوغ مكانة الشخص. أما

(*) : حجر نضيدي: حجر متبلّر ينقل إلى طبقات [م].

الفانتو، من ناحيته، فيتمتع بكمال الجبل، إنه أحد آلهة الشر الذي ينبغي أن تُقدّم إليهم الأضحيات. إنه مولوخ^(*) حقيقي، يستبد براكبي الدراجات. لا يغفر للضعفاء أبداً، وينفرد بحصة غير عادلة من الألم. من الناحية المادية، يبدو الفانتو مُربعاً: فهو أجرد (يقول عنه الفريق: إنه مصاب بالسيلان الزهمي^(**) الجاف). إنه يمثل روح الجفاف. مُناخه المطلق (فهو ماهية مُناخ أكثر منه فضاء جغرافياً) يجعل منه أرضاً ملعونة، ومكاناً يختبر فيه البطل نفسه. إنه نوع من الجحيم العلوي الذي سيقوم الدراج بتحديد حقيقة خلاصه فيه: سيقضي على التنين إما بمساعدة إله ما (غول، صديق، PHOEBUS) أو عن طريق برومثيروسية تضع مقابل إله الشر هذا، شيطانا أفسى (بوبيه، شيطان الدراجة).

للسباق بالتالي جغرافية هوميروسية حقيقية. كما هو الحال في الأوديسا، فهو هنا رحلة اختبارات وسبر شامل للتخوم الأرضية. لقد وصل أوليس عدة مرّات إلى أبواب الأرض. والسباق أيضاً يلامس العالم اللانساني في عدة نقاط: قيل لنا: حينما بلغنا الفانتو، أحسنا بأننا نغادر كوكب الأرض، وأنا نحاذي هناك نجوماً مجهولة. إذا فالسباق من حيث جغرافيته، هو إحصاء موسوعي للفضاءات البشرية. وإذا ما عدنا إلى بعض الترسيمات الفيشية (نسبة إلى فيشي) للتاريخ، فإن السباق قد يمثل تلك اللحظة الغامضة حيث يُشخص الإنسان الطبيعة بشكل قوي ليسهل عليه مخاصمتها ولكي يتحرر منها بشكل أفضل.

إن التحام الدراج بهذه الطبيعة المؤنسة لا يمكن تحقيقه إلا عبر طرق نصف حقيقية. فالسباق يمارس عادةً علم طاقة الأرواح. والقوة التي يتمتع بها الدراج لمواجهة الأرض - الإنسان يمكن أن تكتسي وجهين اثنين: الشكل: وهو حالة أكثر منه نزوعاً، وتوازن له الأفضلية بين نوعية العضلات، وحدة الذكاء وإرادة الشخصية، وهناك الوجه الثاني أي القفز JUMP، وهو بحق سائل عصبي كهربائي يمسك ببعض الدراجين الذين يحبهم الله ليقوموا بتحقيق الانتصارات الخارقة. والقفز يتطلب نظاماً فوق - بشري ينجح الإنسان فيه إذا ما قدم الله له يد العون: إنه القفز الذي ذهبت والدته برانكارت تبحث عنه من أجل ابنها لدى القديسة العذراء في كاتدرائية شاتر، وشارلي غول المستفيد الأكبر من العفو،

(*) : إله كنعاني كانوا يضحون من أجله البشر [م] .

(**) : السيلان الزهمي : زيادة غير سوية في غدد الجلد الدهنية [م] .

هو تماماً المتخصص بالقفز. فهو يتلقى كهربائيته من تجارة متناوبة مع الآلهة. وأحياناً تسكنه الآلهة فيثير إعجابنا، وطوراً تهجره تلك الآلهة، فيرحل القفز. لقد صار شارلي عاجزاً عن القيام بأي شيء حسن.

هناك شيء مخيف يحاكي القفز وهو المنشط الانسي DOPAGE: ان التنشيط للدراج فعل إجرامي ومحرم لاننا بهذا نسعى الى تقليد الله ونحن بهذا نسرق من الله رمزية الروح لكن الله يعرف كيف ينتقم لنفسه: المسكين مالياك يعرف هذا ايضاً يعرف أن المنشط الانسي قد أدى الى أبواب الجنون (وهذه هي عقوبة سارقي النار). أما بوبيه البارد والعقلاني فإنه لا يعرف القفز أبداً: إنه روح قوية ينجز عمله بنفسه. وبما أنه متخصص بالشكل فهو بطل بشري لا يدين الى ما وراء الطبيعة بشيء، ويحقق انتصاراته بفضل ميزات الارضية فحسب، وهي ميزات اتسعت بفضل الإقرار الإنساني دون مُنازع: ألا وهي الإرادة. غول يجسد الاعتباطي والإلهي والعجائبي، والاختيار كما يجسد التواطؤ مع الآلهة. أما بوبية فيجسد العادل والإنساني. بوبيه لا يُقر بوجود الآلهة. بوبيه يمثل أخلاق الإنسان الوحيد. غول ملاك. أما بوبيه فهو برومتيوسي [سارق النار]، إنه سيزيف الذي قد ينجح في إيقاع الحجر فوق هذه الآلهة التي حكمت عليه ألا يكون أكثر من إنسان.

إن ديناميكية السباق تظهر على شكل معركة، لكن بما أن المواجهة فيها هي مواجهة خاصة، فإنها (أي المعركة) ليست درامية إلا من خلال ديورها وأثارها، وليس بسبب صدماتها. لاشك أن السباق قابل للمقارنة مع جيش حديث يتحدد بأهمية عتاده وعدد العاملين فيه. فهو يمر بمراحل قاتلة، وبارتعضات وطنية (فرنسا التي تحاصرها كواليس CORRIDORI السينيور بيندا، مدير الفريق SQUADRA الايطالي) والبطل يواجه الاختبار في حالة قيصرية قريبة من الهدوء الإلهي المعروف عن كل من نابليون وهيجو) «انخرط جيم، فاتحاً عينيه، في منحدر مونت - كارلو الخطر» لكن هذا لا يمنع أن فعل الصراع نفسه يستعصي على الإمساك، ولا يسمح لأحد بأن يضعه في المدة. الحقيقة إن ديناميكية السباق لا تنطوي إلا على أربع حركات: القيام بـ..، اللحاق، الهروب، الانهيار. القيام بأصعب الأفعال لكنه أقلها نفعا. أن تقوم بشيء يعني دائماً التضحية بنفسك. إنه بطولية بحتة هدفها إظهار الشخصية أكثر منها الحصول على نتيجة. في السباق لا تظهر نتائج الفخفة مباشرة. إذ انها عادة ما تصغر أمام التكتيكات الجماعية.

أما اللحاق فهو على عكس القيام، لأنه دائماً جبان وخَوَّانٌ قليلاً، وينشأ عن وصولية لا تبالي بالشرف: إن اللحاق المقرون بالمبالغة، وبالتحريض بشكل، وبوضوح، جزءاً من الشر (الخزي لـ «مضاصي العجلات»). أما الهروب فهو مرحلة شاعرية هدفها إبراز العزلة الإرادية ومع ذلك فهي قليلة الفاعلية لأن الهارب غالباً ما يتم اللحاق به، لكنها مرحلة مَجيّدة بالقياس إلى نوع الشرف اللامجدي الذي تقوم عليه (الهروب الفردي للإسباني ألومار: انسحاب، علو، اتحاد CASTILLAMISME على طريقة مونترلان). أما الانهيار فهو تمهيد للانسحاب. وهو مربع دائماً. يتسبب بالحزن كما تتسبب به النكبة. في الفانتو، أخذت بعض الانهيارات طابعاً «هيوثيمياً». هذه الحركات الأربع هي حركات مُبرّنة بشكل واضح، وتسربت إلى اللغة التفخيمية التي للأزمة. غالباً ما تترك واحدة من هذه الحركات الأربع اسمها للمرحلة، كما هو الحال في أحد فصول الرواية (عنوان: تدويس كوبلر الصاحب). وهنا يكون دور اللغة واسعاً، فهي التي تعطي الحدث الذي لا يمكن الإمساك به لأنه يذوب في المدة باستمرار، تعطيه الإضافة الملحمية التي تجمده.

السباق يتمتع بأخلاقية غامضة: حيث تختلط الأوامر الفروسية باستمرار مع التنبيهات اللفظة الناجمة عن مجرد روح النجاح. إنها أخلاقية لا تعرف أو لا تريد الاختيار بين مديح التفاني وبين ضرورة التجريبية. وتضحية الدراج من أجل نجاح فريقه، سواء جاءت التضحية من تلقاء نفسه أم فرضها عليه حكم ما (المدير الفني). هذه التضحية تظل موضوع تمجيد، وفي الوقت نفسه تظل دائماً موضوع نقاش. والتضحية عظيمة ونبيلة، وتدل على سعة أخلاقية في ممارسة الرياضة الجماعية التي تشكل مبررها الأكبر. لكنها أيضاً تعارض قيمة أخرى ضرورية لأسطورة السباق التامة: وهي الواقعية. لا مكان للعواطف في السباق. ذلكم هو القانون الذي يوجب أهمية المشهد. لأن الأخلاق الفروسية تعتبر هنا بمثابة المخاطرة المحتملة الناجمة عن الأعداد للقدرة. ويحذر السباق، بشكل حاد، من كل ما من شأنه، مسبقاً استبعاد المصادفة العارية واللفظة للصراع. اللعب لم يبدأ بعد. السباق هو مواجهة شخصيات، ويحتاج إلى أخلاق يتحلى بها الفرد، ولصراع منعزل من أجل الحياة: ما يحرّج الصحفيين ويقض مضاجعهم هو توفير مستقبل للسباق. احتج بعضهم طيلة سباق عام 1955 على الاعتقاد العام بأن بوبيه سيربح بالتأكيد. لكن السباق رياضة أيضاً، وعلى هذا عليه أن يتحلى بأخلاق الجماعة. هذا

التناقض الذي لم يجد له حلاً أبداً، هو الذي يضطر الاسطورة دائماً لمناقشة التضحية وتفسيرها. والتذكير، كل مرة، بالأخلاق الكريمة التي تستند إليها. ذلك أننا نحس أن التضحية قيمة عاطفية ينبغي ألا نكف عن إيجاد المبررات لها.

هنا يقوم المدير الفني بدور أساسي: فهو يؤمن التواصل بين الغاية والوسائل، وبين المعرفة والذرائعية. إنه العنصر الجدلي الذي يربط واقع الشر وضرورته بتمزق واحد: مارسيل يبدو اختصاصي بهذه الحالات الكورنيليه (نسبة إلى الشاعر والمسرحي الفرنسي كونياري)، حيث عليه أن يضحى بدراج من أجل دراج آخر في كنف الفريق نفسه. ويضطر أحياناً، وهنا يزداد الأمر مأساوية إلى استبدال الأخ بأخيه (جان جاء محل لويزون بوبيه). الواقع أن يبدو لا يوجد إلا بوصفه صورة واقعية لضرورة النظام الفكري، الذي يحتاج، بصفته هذه، في عالم مثير بطبيعته، إلى شخصية مستقلة. وهذا يكون العمل مقسماً: لا يكون لدوره الأفضلية بالضرورة. لأن الذكاء هنا ذكاء وظيفي ولا مهمة له إلا أن يمثل للجمهور الطبيعة الاستراتيجية للتنافس: إذا فقد قلص مارسيل يبدو إلى مجرد شخص المحلل الدقيق، وأصبح دوره مقتصرًا على التأمل. أحياناً يضطلع أحد العدائين بمسؤولية التفكير: وهذا هو تماماً حال لويزون بوبيه وهو يشكل أصالة «دوره». عادة ماتكون قدرة العدائين الاستراتيجية ضعيفة لا تتجاوز حدود ممارسة بعض الخدع اللفظية (كقيام كوبلر بدور الكوميدي لكي يخدع الخصم). حالة بوبيه، أي حالة اللاتجزئ الفظيع للأدوار. تولد شعبية مبهم، أكثر اضطراباً من حالة كوبي أو كوبليه: بوبيه يفكر كثيراً، إنه يبحث عن الربح، وليس لاعباً.

هذا التأمل العقلي بين الأخلاق والبحث للتضحية وقانون النجاح القاسي، يدل على نظام عقلي مركب: حالم وواقعي في آن معاً، يتكون من بقايا أخلاقيات قديمة جداً، إقطاعية أو مأساوية، ومن متطلبات جديدة خاصة بعالم التنافس الكلي. في هذا الغموض تكمن الدلالة الأساسية للسباق: هذا الخليط الرفيع لذريعتين، الذريعة المثالية، والذريعة الواقعية، يسمح للأسطورة بأن تضي على حتميات ملحمتنا الاقتصادية الكبرى غلالة مشرفة ومثيرة في الوقت نفسه.

لكن مهما بلغ غموض التضحية، فإنها في نهاية الأمر تسترجع نظام الوضوح، طالما أن الاسطورة مستمرة في اعتبارها (التضحية) مجرد استعداد نفسي. وما يُنقذ السباق من ضيق الحرية أنه، بالتعريف، عالم الماهيات الشخصية.

سبق وأشرت الى الكيفية التي أطلقت من خلالها هذه الماهيات بفضل نزعة أسمية متسلطة تجعل من اسم الدراج مستودعاً ثابتاً لقيمة أزلية (كوليتو يمثل الاناقة، وجيميناني الاستقامة، ولوريدي الخيانة، الخ). السباق صراع غير مؤكد بين ماهيات مؤكدة. الطبيعة والاخلاق و الأدب والقوانين كلها تربط تلك الماهيات بعض ببعض بشكل متتابع، فتتلاشى الماهيات كالذرات، وتتعلق ويطرود بعضها بعضاً. ومن هذه اللعبة تنشأ اللحمة. سأقدم بعد قليل مسرداً شخصياتياً عن العدائين، على الأقل عن أولئك الذين اكتسبوا قيمة دلالية أكيدة. ويمكننا الوثوق بهذا التصنيف، فهو تصنيف ثابت، وبالتالي فنحن فعلاً إزاء ماهيات يمكننا القول هنا، كما في الكوميديا الكلاسيكية، لاسيما في كوميديا ديلارتي، لكن وفق ترتيب بنائي مختلف (تبقى المدة الزمنية، هي مدة مسرح الصراع، بينما مدة الدوري، وهي مدة المسرود الروائي) يمكننا القول إذا إن المشهد ينشأ عن اندهاش إزاء العلاقات الإنسانية: الماهيات تتصادم فيما بينها وفقاً لكل الاشكال الممكنة.

أعتقد أن السباق يشكل أفضل مثال صادفناه حول الأسطورة الشاملة، أي الأسطورة الغامضة. السباق هو اسطورة تعبير وأسطورة إسقاط في الوقت نفسه، واقعي ووهمي في الآن ذاته. السباق يعبر عن الفرنسيين ويحررهم من خلال خرافة وحيدة تختلط فيها الشعوزات التقليدية (علم نفس الماهيات، أخلاقية الصراع. سحرية العناصر والقوى، تدرج الرجال الخارقين والخدم) بأشكال ذات أهمية إيجابية، وبالصورة الوهمية لعالم يسعى بإصرار لعرض الوضوح الكلي للعلاقات القائمة بين الانسان والبشر والطبيعة. أما المغيب في هذا السباق فهو القاعدة، والبواعث الاقتصادية، والفائدة النهائية من التجربة التي هي مصدر الذرائع الإيديولوجية. وهذا لا يمنع أن يكون السباق حدثاً وطنياً مثيراً، طالما أن اللحمة تعبر عن هذه اللحظة الواهية من التاريخ حيث الإنسان، حتى لو كان أحرق ومخدوعاً من خلال الخرافات غير النظيفة، يتوقع مع ذلك وعلى طريقته تطابقاً تاماً بينه وبين الإنسانية والعالم.

مسرد العدائين (1955)

بوبيه (جان) : إنه نقيض لويزون وجه السليبي. وهو أكبر ضحايا السباق. إنه يدين لأخيه البكر تضحيقه الكلية بشخصه، «بوصفه أخاً». هذا العداء الذي طالما ثطبت عزيمته يعاني من عاهة خطيرة: إنه

يفكر ومميزته، بما هو مثقف حائز على شهادة عالية (استاذ اللغة الانكليزية، ويضع فوق عينيه نظاره طبية بعدسات سميكة)، الزمته بالتمتع بوضوح هدام: فهو يحلل معاناته، و يفقده الاستبطان ميزة امتلاك عضلات أقوى من عضلات أخيه. إنه رجل مُعقد، أي سيء الحظ.

بوبيه (لويزون): بطل برومتيوسي له فراج مصارع رائع، وحسٌ حاد بالتنظيم. إنه يحسب الأمور، ويسعى واقعياً الى الربح. مصيبتُه انه يملك بذرة ثقافية (أقل من أخيه، فهو لا يحمل إلا شهادة البكالوريا). ويعرف القلق، والكبرياء المجروح. وهو صفراوي المزاج (غضوب) في عام 1955، وجَبَ عليه أن يواجه عزلة ثقيلة: فقد حرم من منافسة كل من كوبليه وكوبي، فصار إلزاماً عليه أن يقارع شبيهيهما. وما أن وجد نفسه بلا منافسين واضحين، ولانه قوي ووحيد فقد تحول كل شيء بالنسبة له إلى تهديد، وأن الخطر يمكن أن يبرز أمامه من أي مكان («يجب أن يكون معي منافسون مثل كوبي وكوبليه، لانه يصعب علي أن أكون محظوظاً وحدي»). لقد جاءت الظاهرة البوبيتية لتكرس نمطاً خاصاً من حيث انضافت الطاقة الى داخلية تحليلية، تحسب الأمور جيداً.

برانكارت: ويرمز الى الجيل الشاب الصاعد. عرف كيف يخلق القلق عند متقدميه في العمر. وهو دراج رائع، ذو طبع هجومي متجدد دائماً،

كوليتو: أكثر دراجي السباق أناقة.

كـيـوبي: بطل كامل يتمتع بكل الفضائل حينما يكون فوق دراجته. شبحٌ مخيف.

داريغاد: سهربيروس^(*) كتيب، لكنه مفيد. حارس متحمس للقضية الثلاثية
الالوان^(**) ولهذا، فلا يؤاخذ أحد إذا ما كان ماصاً للدواليب.
إنه سجان لا يمكن التعامل معه.

دوغروت: دراج منفرد، صامت كالباتافيا.

غسول: الملاك الجديد للجبل. فتى عابث. ملاك نحيف. ولد أمرد ضامر
وقح. ومراهق نابعة. إنه رامبو السباق. في بعض الأوقات يبدو
غول مسكوناً بآله. ومواهبه فوق الطبيعة كانت تشكل تهديداً
غامضاً لمنافسيه. الحاضر الإلهي بين يدي غول: إنه الرشاقة.
وبما يتمتع به غول من لطف وانطلاق (الغياب الغامض للجهد)
فإنه يشبه نوعاً من العصفير أو الطائرات، فهو يحط فوق ذرى
الألب برقّة، ودواب دراجته تدور كالمرواح. لكن يحدث
أحياناً، فيتخلى الله عنه، فتصبح نظراته عندئذ «جوفاء بشكل
غريب». وكأي كائن اسطوري فإنه يملك القدرة على قهر الهواء
والماء. وما أن يحط غول فوق الأرض حتى يتحول إلى ثقليل
وعاجز. الكرم الإلهي يرهقه (لا يستطيع العدو بشكل مختلف إلا
في الجبال، وفي الإطاعات. تحديداً. أما في النزول فأنا أخرق أو
ربما خفيف جداً).

جيمينياني: (الملقب برالف أو جيم) يعدو بانتظام صديق ومنفرج (خامد)
قليلاً وهو بذلك يشبه المحرك (الموتور). جبلي شريف لكنه يخلو
من الاندفاع. مغضوب عليه ولطيف. ثرثار.

حاسانفورد: ويسمونه أيضاً حسن الرائع، أو حسن القرصان. عداء مُقاتل
ومعجب بنفسه: (هؤلاء البوييه ! كل ركبة من ركبتي تتضمن
واحداً منهما)، إنه المحارب المتحمس الذي لا يعرف سوى
القتال، ويجهل التصنع.

(*) : حيوان بثلاثة رؤوس يحرس باب الجحيم [م].

(**) : ألوان العلم الفرنسي [م].

كوبليه: درّاج جذّاب، يسمح لنفسه بأي شيء حتى عدم حساب جهوده. إنه تقيض بوبيه، الذي يبقى بالنسبة إليه حتى لو كان غائباً ظلاً مخيفاً، مثله في ذلك مثل كوبي.

كوبلر: (المقلب بفيردي أو نصر الأزيويل)، زاوي مُخلع المشية. جاف. منقل الأطوار وهو بهذا يشارك في الموضوع الغالفاني. قفزه أحياناً متهم بالسطحية (هل يتناول المخدرات؟) تراجيدي – كوميدي (يسعل ويعرج فقط حينما يراه الآخرون). وبصفته سويسرياً ألمانياً، يحق لكوبلر، ويجب عليه أن يتكلم لغة فرنسية رديئة كما تتكلمها شخصيات بلزاك TEUTONS ويتكلمها الغرباء عند الكونتيسة ده سوغير DE SEGUR «فيردي سيء الطالع. جيم دائماً خلف فيردي. فيردي عاجز عن الانطلاق».

لوريبيدي: خائن وملعون سباق 1955. هذا الوضع سمح له أن يكون سادياً مفضوحاً: فقد أراد إيلاّم بوبيه حينما أصبح علاقة مفترسة خلف نولابه. واضطر لترك السباق: فهل كان ذلك عقاباً؟ على أية حال المؤكد هو أنه كان تحذيراً.

مولينيرس: رجل الكيلومتر الأخير.

رولان (انطوان): روائي، اجتماعي، درّاج قاس إزاء الشر، نظامي في اداءاته. إنه بمثابة غريغاريوس بالنسبة لبوبيه: هو الجدل الكورنييلي^(*): إذ هل ينبغي ذبحه؟ انها التضحية النمط، لانها تضحية ظالمة وضرورية.

(*) : نسبة إلى الشاعر الفرنسي كورنيلي [أم] .

الدليل الأزرق

الدليل الأزرق لا يعرف المنظر الطبيعي إلا إذا كان على شكل جَذَاب. وكل ما أصابه حادث يعد جذاباً. هنا نعثر على الترقية البورجوازية للجبل، تلك الأسطورة الالبية (التي يعود تاريخها إلى القرن التاسع عشر) التي حق لأندرية جيد ربطها بالأخلاق السويسرية — البروتستانتية، وعملت دائماً كخليط هجين بين المذهب الطبيعي NATURISME والمذهب الطهري PURITANISME (الإحياء عن طريق الهواء البحت، الأفكار الأخلاقية أمام الذرى، الصعود بما هو مدنية، الخ). من بين المناظر التي يرفعها الدليل الأزرق إلى مصاف الوجود الجمالي نادراً ما نقع على السهل (إلا إذا جاء في معرض القول عنه إنه خصب) وبالمقابل لانجد أبداً ذكراً للنجود. فقط الجبل، والشعب والمعابر والسيول، من شأنها الوصول إلى بانتيون^(١) السفر طالما أنها تبدو قائمة على أساس أخلاقية الجهد والوحدة. وبهذا فإن سفر الدليل الأزرق يُفصح عن نفسه كتمهيد اقتصادي للعمل، وكبديل سهل للمسيرة الإصلاحية. وهذا يعني ملاحظة أن أسطورة الدليل الأزرق تعود في تاريخها إلى القرن الماضي، إلى تلك المرحلة التاريخية التي كانت البورجوازية تعيش فيها نوعاً من الحبور الطازج لدى شرائها الجهد، والاحتفاظ بصورته وفضيلته دون أن تعاني أي ضيق من جراء ذلك. إذاً في نهاية المطاف، ومنطقياً، وبشكل غبي فإن قحولة المنظر وفقره للامتداد أو للإنسانية، وعموديته التي لا تتفق مع غبطة السفر، كل هذا هو الذي يعطي فكرة عن أهميته (المنظر). على هذا يمكن أن نقرأ في الدليل الأزرق: «يصبح الطريق مثيراً (رائعاً) (أنفاقاً)». لا يهم أننا

(١) : مجمع العظام (آلهة، ملوك، رؤساء، الخ) [م].

لم نعد نرى شيئاً لأن النفق أصبح هنا العلامة الكاملة عن الجبل. إنه قيمة إثناعانية قوية لكي لا نهتم بتحصيلها بعد ذلك.

بمقدار ما يتم تملق الوحشية لدرجة إلغاء الانواع الأخرى للآفاق بمقدار ماتتلاشى إنسانية البلاد لمصلحة صروحها فقط. البشر. بالنسبة للدليل الأزرق، لا وجود لهم إلا باعتبارهم «أنماطاً». ففي اسبانيا، على سبيل المثال، يُعد الباسكي بحاراً مغامراً، واللوفنتاني بستاني فرح، والكتالاني تاجر بارع، والكانتاباري جبلي عاطفي. وهنا نعثر على فيروس الماهية الكامن في أعماق أية أسطورية بورجوازية متعلقة بالإنسان (لهذا السبب نصادفها في أغلب الأحيان). وبهذا يُقلص العرق الإسباني إلى بالية كلاسيكي عريض. إلى نوع من كوميديا ديلا تي العاقلة جداً، التي يفيد تصنيفها، غير المتوقع لتعمية النظر الحقيقي للشروط والطبقات والمهن. ومن الناحية الاجتماعية، لا يعترف الدليل الأزرق بوجود البشر إلا في القطارات، حيث يشغلون مواقع الدرجة الثالثة «المختلطة». أما الباقون فليسوا سوى أناس تمهيديين، يشكلون ديكوراً رومانسياً ناعماً هدفه موارد الأساسي من البلاد: أي مجموع صروحها. إذا وضعنا الشباب الوحشية جانباً، وهي أماكن الدفق الأخلاقي فإن إسبانيا كما هي في الدليل الأزرق لا تعرف سوى فضاء وحيد، هو ذلك الذي ينسج، عبر بعض الفراغات التي لا يمكن تسميتها. سلسلة متلاصقة من الكاتدرائيات والساكريستات ورافدات المذبح والصلبان وعلب القربان والأبراج (ذات الشكل الثماني) والمجموعات المنحوتة المذبح (العائلة والعمل) والبوابات الرومانية. وأجنحة الكنيسة والمصلوب بحجمه الطبيعي. هذه الصروح كما نرى كلها دينية، لأنه من وجهة نظر بورجوازية. من المستحيل تقريباً تصور تاريخ الفن إلا إذا كان مسيحياً وكاثوليكياً. الكنيسة هي أول مغذ للسياحة. ولا يسافر المرء إلا لزيارة الكنائس. في حالة إسبانيا، تعتبر هذه الامبريالية مضحكة. لأن الكاثوليكية غالباً ما تظهر فيها كقوة بربرية. قامت. وبشكل أحرق، بإزالة النجاحات الإسلامية السابقة: جامع قرطبة الذي طالما سُدَّت غابة أعمدته الرائعة بمجموعة من المذابح، أو أي موقع آخر شوهته عذراء

(٠): الموهفات: الموهف هو المكان الذي توضع فيه زينة الكنيسة، حيث يقوم رجل الدين بتبديل

ملابسه الدينية. [م]

ضخمة (فرانكية) بإشرافها عليه. وهذا الامر يُلزم البورجوازي الفرنسي أن يرى ولو مرة واحدة في حياته أن هناك وجهاً آخرَ تاريخياً للمسيحية.

بشكل عام، يدل الدليل الأزرق على تفاهة الوصف التحليلي، الذي يرفض التفسير والظواهرية في الوقت نفسه: فهو لا يجيب في الحقيقة عن أي تساؤل يمكن لأي مسافر حديث أن يطرحه على نفسه وهو يجتاز منظراً حقيقياً، منظر يدوم. إن اختيار الصروح يلغي واقع الأرض كما يلغي واقع الإنسان في الوقت نفسه، إنه لا يبين أي شيء له علاقة بالحاضر، أي بالتاريخ، ومن هنا يصبح الصرحُ غير قابل للتفسير وبالتالي فهو صرح غبي. وعلى هذا فإن المنظر في طريقه إلى التلاشي المستمر، ويصبح الدليل الأزرق، مناقضاً للمصق الذي يتحول إلى أداة قمعية. إن قصر الجغرافيا على وصف عالم صرحي وغير مسكون فإن الدليل الأزرق يعبر بهذا عن أسطورة تجاوزها قسم من البورجوازية نفسها: لاشك أن السفر قد أصبح (أو عاد ليصبح) طريق مقارنة إنسانية ولم يعد طريقاً «ثقافياً»: هاهي الاخلاق (ربما كان الحال عليه في القرن الثامن عشر) مرة أخرى بشكلها اليومي عادت اليوم لتكون الموضوع الأساسي للسفر، وهاهي الجغرافيا البشرية، وتنظيم المدن وعلم الاجتماع والاقتصاد ترسم أطر تساؤلات اليوم الحقيقية، أكثر التساؤلات جهلاً. أما الدليل الأزرق، فقد احتفظ بأسطورة سقطت في جزء منها، تلك الأسطورة التي كانت تفترض الفن (الديني) كقيمة أساسية في الثقافة، لكنها لا تعتبر «ثرواته» و«كنوزه» إلا كتخزين مريح للبضائع (بناء المتاحف). هذا السلوك كان يترجم مطلباً مزدوجاً: التصرف بذريعة ثقافية «هاربة» بقدر الإمكان. ومع هذا، فالإبقاء على تلك الذريعة في أحابيل منظومة قابلة للعد وللملك، لدرجة استطعنا معها حساب مالا يوصف، صار بدهياً أن أسطورة السفر هذه تصبح تماماً مغلوطة تاريخياً، حتى في كنف البورجوازية، وأعتقد أنهم لو أوكلوا أمر تحرير الدليل الأزرق إلى محررات ومحرري مجلة الأكسبريس أو إلى محرري باري ماتش، لرأينا انبثاق بلدان أخرى، حتى لو كانت قابلة للنقاش، إذ بعد إسبانيا أنكوتيل ولاروس تأتي إسبانيا سيغريد ثم إسبانيا فوراستيه. انظروا في دليل ميشليه عدد صالات الحمام والشوك الفندقية التي تراحم عدد «النوادر الفنية»: الأساطير أيضاً لها جيولوجيتها الاختلافية.

بالنسبة لإسبانيا، صحيح أن الطابع المعقّي والمتخلف للوصف هو أفضل ما يناسب فرانكية الكامنة في الدليل. وبعيداً عن المسرودات التاريخية بمعناها

الحقيقي (وهي بالتالي نادرة وفقيرة لأن التاريخ ليس بورجوازيًا جيدًا) هناك قصص يظهر فيها الجمهوريون «متطرفين» دائمًا وينهبون الكنائس (لكن لأشيء حول غيرنيكا) ومع ذلك فإن «الوطنيين» الجيدين، يقضون وقتهم في «التخليص» بفضل المناورات الاستراتيجية الباردة، و «المقاومات البطولية». سأشير إلى ازدهار أسطورة - ذريعة رائعة هي أسطورة ازدهار البلاد: طبعاً المقصود هو الازدهار «الاحصائي» و «الشامل» أو لكي نكون أكثر دقة الازدهار «التجاري». حتماً، الدليل لا يقول لنا شيئاً عن توزيع هذا الازدهار الجميل: لا شك أنه توزيع تدرّجي. لأنهم يريدون أن يوضحوا لنا أن «الجهد الجاد والصبور الذي يبذله هذا الشعب يصل حتى منظومته السياسية للحصول على الانبعاث عن طريق التطبيق الصادق والصلب لمبادئ النظام و التدرج».



تلك التي توفى بوضوح

الصحافة اليوم خاضعة لنفوذ الفنيين (التكنوقراطيين)، وصحفنا الأسبوعية هي مقر حقيقي لهيئة قضاء الضمير والنصح، تماماً كما كان عليه الأمر أيام اليسوعيين . نحن إزاء أخلاق حديثة اي غير منعتة إنما يكفلها العلم والتي نطالب من أجلها برأي المتخصص أكثر مما نطالب برأي الحكيم الشمولي. كل عضو من أعضاء الجسم البشري (إذ لا بد من الإنطلاق من الملموس) له فنيته الخاص به يكون حبراً أعظم وعالماً عظيماً في الوقت نفسه : طبيب كولفيت للفم، وطبيب «دكتور» أجنبي، لنزف الأنف، ومهندسو صابون لوكس للجلد، وأب دومينيكاني للروح، والصحفيون المتخصصون في اليوميات النسائية ، للقلب.

القلب هو عضو انثوي . وبالتالي فإن معالجته تتطلب، في النظام الأخلاقي، كفاءة خاصة شبيهة بكفاءة الطبيب النسائي في النظام الفيزيولوجي.

إذا فالمستشارة تشغل وظيفتها بفضل جملة معارفها في موضوع أمراض القلب الأخلاقية ، لكن لا بد من موهبة شخصية، وهي كما نعرف العلامة المجيدة للطبيب الفرنسي (بالقياس إلى زملائه الأمريكيين، على سبيل المثال): إنه التحالف بين تجربة طويلة جداً تقتضي سناً معتبراً وشباباً عاطفياً دائماً. يفضل هنا الحق (القانون) على العلم. المستشارة العاطفية تشبه بذلك نمطاً فرنسياً محترماً هو نمط الجلاد المحسن الذي يتمتع بصراحة سليمة (يمكن ان تبلغ حد المعاملة العنيفة) وبمضاء في الرد ، وبحكمة منفتحة ولكن واثقة، وذو علم، حقيقي ومخفي قليلاً، علمٌ يُصعدُ دائماً بالمفتاح السحري الذي يميز القضايا الأخلاقية البورجوازية : إنه الحسن السيم .

في ما يرغب البريد تقديمه لنا عن طالبات الاستشارة ، نرى أنهن دائماً محرومات من أي شرط: فكما هو الحال تحت مبضع الجراح الحيادي، فإن الأصل الاجتماعي للمريض يكون دائماً موضوعاً بين قوسين، كذلك الأمر تحت نظر المستشارة، حيث ترد المريضة (الباحثة عن الخدمة) إلى مجرد عضو قلبي، ولا تحدد إلا بكونها امرأة: إذ يُنظر إلى الشرط الاجتماعي على أنه واقع طفيلي غير ذي نفع من شأنه إعاقة علاج الجواهر الأنثوي المجرد. الرجال وحدهم، وهم جنس خارجي يشكل «موضوع» النصيحة ، بالمعنى اللوجستي للكلمة (ما نتحدث عنه) ، لهم الحق في أن يكونوا اجتماعيين (وهذا واجب لأنهم يكسبون). وبالتالي يمكن أن نحدد لهم سماء: وهي عموماً سماء الصناعي الناجح.

انسانية البريد العاطفي تُنتج تصنيفاً تشريعياً بالأساس وبعيداً عن أية نزعة رومانسية أو عن أي تقص حقيقي للعيش، فإن هذه الإنسانية تتابع عن كثب نظاماً ثابتاً من الجواهر، ألا وهو نظام القانون المدني. العالم – المرأة يتوزع إلى ثلاث طبقات ذات مكانة مختلفة (متميزة): العذراء LAPUELLA ، الأرملة أو غير المتزوجة، أو العاهرة، وفي كل الأحوال المرأة التي تعيش وحيدة). ومقابل تلك الإنسانية، هناك الإنسانية الخارجية، تلك التي تقاوم أو تهدد وتتكون أولاً من: الأهل: وهم الذين يملكون LAPATRIA POTESTA : بعد ذلك الزوج أو الذكر VIR الذي يملك الحق المقدس بإخضاع المرأة. وهذا كافٍ لنرى أنه على الرغم من جهازه الرومانسي، فإن عالم العاطفة ليس عالماً مُرتجلاً: إنه يُنتج باي ثمن علاقات قانونية جامدة. حتى حينما تقول إنسانية البريد أنا، بصوتها الأكثر تمزقاً أو الأكثر سذاجة، فإنها لا توجد إلا كإضافة لعدد قليل من العناصر الثابتة، المسماة، وهي عناصر التشريع العائلي: البريد يفترض العائلة في اللحظة نفسها التي يضطلع فيها بمهمة تحريرية وهي طرح مشكلتها التي لانهاية لها.

في عالم الماهيات هذا ، تكمن ماهية المرأة في كونها هي نفسها مهددة، أحياناً من الأهل، وأغلب الأحيان من الرجل: وفي الحالتين يكون الزواج الشرعي هو الخلاص؛ حل الأزمة. وسواء أكان الرجل عاهراً أم مغروباً (وفي هذا يكمن تهديد غامض) أم متمرداً، فإن الزواج بما هو عقد تملك اجتماعي، هو الترياق. لكن ثبوت الهدف يضطرنا، سواء في حال التأجيل أو الإخفاق (وهي اللحظة التي يتدخل فيها البريد) إلى سلوك تعويضي غير واقعي: لقاءات البريد ضد عدوان الرجل وإهماله تهدف كلها إلى تصعيد الهزيمة، إما بتعجيدها على شكل تضحية

(الصمت، عدم التفكير، أن تكون المرأة طيبة، أن تأمل) أو بالمطالبة بها لاحقاً على أنها مجرد حرية (الاحتفاظ بالرأي، العمل، الاستهزاء بالرجال، التكاتف بين النساء).

ومهما بلغت التناقضات الظاهرية فإن أخلاق البريد لا تلتبس للمرأة أبداً سوى شرط التطفل: الزواج فقط حينما يسمى المرأة قانونياً فإنه يعمل على تثبيتها. وهنا نعثر على بُنية الخدر (الحريم)، باعتباره حرية مُفلّقة تقع تحت النظرة الخارجية للرجل. والبريد العاطفي يؤسس المرأة بقوة وأكثر من أي وقت مضى، كنوع حيواني خاص، كمستعمرة من الطفيليات ذات الحركات الداخلية الخاصة لكن سعتها أو امتدادها الضعيف يعود دائماً نحو ثبات العنصر المستقبلي (الذكر LE VIR). وهذه النزعة الطفيلية التي تعهدتها حركة الاستقلال، النسائي بالتطيل والتزمير سببت بالطبع عجزاً تاماً عن أي انفتاح على العالم الواقعي: تحت غطاء الكفاءة التي قد يتم الإعلان عن حدودها بصدق. ترفض المستشارة (العاطفية) باستمرار التحزب للقضايا التي قد تبدو وكأنها تتجاوز الوظائف الخاصة بالقلب النسائي، وتتوقف الصراحة أمام الناس على عتبة العنصرية أو الدين. ذلك لأنها، في الواقع، تشكل تلقياً ضد الخضوع يركز على المستشارة (العاطفية) مُجمل الجهد المبذول لتحرير الجنس البشري: فمن خلالها تجد النساء أنفسهن حراً بالتفويض (بالوكالة). الحرية الظاهرة للنصائح تعفي الحرية الحقيقية للسلوكات: يبدو أننا تراخينا في موضوع الأخلاق للتمسك بأكثر وثوقية بالمعتقدات المكونة للمجتمع.



المطبخ الزخرفي

مجلة ELLE (التي تعتبر كنزاً أسطورياً) تقدم لنا كل اسبوع تقريباً صورة جميلة ملونة لطبق مُزِين: أفراخ حجل مُحَمَّرَة ومُبَقَّعة بالكرز، مُبَرَّدَة دجاج ذات لون مائل لزهري، دَفِيَّة إربيان (سرطان) محاطة بالقواقع المحمَّرة، شارلوت بالقشطة (كريمة) مُزَيَّنة برسوم لفواكة محفوظة، جنوِيَّة متعددة الألوان، الخ.

في هذا المطبخ نرى أنَّ الفئة الأساسية فيه والمسيطرة عليه هي من نوع ما هو مُغطى بسماط أو بهلام: يبدو أننا نبذل جهداً خارقاً لتجميد السطوح، وتدويرها، ودفن الغذاء تحت راسب ناعم من المرق والكريمات، والملبس الذائب والمجمِّدات. والسبب في ذلك يعود طبعاً إلى غاية المغطيات نفسها، وهي ذات طابع مرثي. ومطبخ مجلة ELLE، هو مُجرد مطبخ للنظر له معنى متميِّز. في قوام المجمد هذا هناك مطلب للتميِّز. «إل» لا شك مجلة قيِّمة، على الأقل، بصفة أسطورية، ويكمن دورها في تقديم حلم «الشيَّاكة» نفسه لجمهور شعبي واسع (وقد أثبتت الاستطلاعات ذلك)، من هنا نشأة مطبخ التلبيس والذريعة الذي يجهد نفسه دائماً لتخفيف، أو حتى تمويه الطبيعة الأساسية للأغذية، كفظاظة اللحوم وقساوة القشريات. أما الطبق الفلاحي فغير مقبول إلا استثنائياً (كسُلاقة POT-AU-FEU العائلات اللذيذة) باعتباره نزوة مدنيين تواقين إلى تذوق طبق ريفي.

لكن الطعام المغطى بالكريمات وغيرها يهيء لواحدة من كبريات تطور المطبخ المتميِّز ويقوم على أساسها: من خلال عملية الزخرفة. والمجمِّدات في مجلة ELLE تستخدم كأساس للتزيينات المبالغ فيها: فطر منحوت، كرز مرقم، نماذج من الليمون المشغول، قشوركما، أقراص حلويات فضيَّة، أرابيسك فواكه محفوظة ومجمَّدة، وهكذا فإن الغطاء (ولذا سميته راسباً، لأن الغذاء نفسه ليس أكثر من

طبقة غير واضحة) يريد لنفسه أن يكون صفحة يُقرأ فيها المطبخ المزخرف (اللون المائل للزهري هو اللون المفضل)^(*).

وتعتمد الزخرفة على طريقتين متناقضتين . سنرى في الحال تحليلهما الجدلي: الهروب من الطبيعة باللجوء إلى نوع من الباروكية الهذيانية (تحميض القريديس بالليمون، تزهير الفروج، تقديم الليمون الهندي (بامبليموس) ساخناً) هذا من جهة، ومن جهة ثانية، إعادة تكوين تلك الطبيعة باللجوء إلى الحيل المضحكة (وضع الفطر المغموس بمزيج السكر والبيض، وأوراق البهشية على حطبة عيد الميلاد، إعادة وضع رؤوس القريديس حول بيشاميل^(**) مُتَكَلِّف يغطي أجسامها). وهذه هي الحركة نفسها التي نجدها في صناعة الترهات البورجوازية الصغيرة (صحنون سجاثر على شكل سرج فارس، ولآعات على شكل سجاثر، برنيات على شكل جسم الأرنب البري).

هنا، كما هو الحال في كل فن بورجوازي صغير، نجد الميل القوي إلى الحقائقية^(***) وهو معارض - أو موازن - بإحدى الضرورات الثابتة للصحافة المنزلية: وهو ما يسمونه في مجلة الاكسبريس بنوع من الافتخار، امتلاك أفكار. وكذلك الأمر، فإن المطبخ في مجلة ELLE هو مطبخ «أفكار». لكن على، الخلق هنا ان يستند إلى واقع جنوني يعتمد فقط على الزينة، لأن التوجه «التميز» للصحيفة يمنعه من التطرق إلى القضايا الحقيقية للتغذية (المشكلة الحقيقية ليست إيجاد طريقة غرز الكرز في فرخ الحجل (إنما في إيجاد هذا الفرخ، أي في دفع ثمنه).

هذا المطبخ الزخرفي يقوم بالتأكيد على اقتصاد أسطوري تماماً. فنحن إزاء مطبخ الأحلام وصور ELLE تؤكد ذلك، حيث لا تمسك بالطبق إلا وهو مخلق، تماماً كموضوع قريب المنزل وبعيده في آن معاً، ويمكن استهلاكه فقط بمجرد النظر

(*) : حلوى بالكريما وبالفاكهة. وقبلها المبردة : طعام يؤكل بارداً، والدقية: دف خشبي يقدم

فوقها الطعام المذكور... والجنوبة قالب حلوى بالسكر والبيض واللوز [م] .

(**) : صلصة بيضاء تُنسب إلى اسم صانعها [م] .

(***) : الحقائقية : مذهب مدرسة أدبية موسيقية في ايطاليا ، في أواخر القرن التاسع عشر تدعو

إلى تمثيل الحقائق برمتها على غرار المدرسة الواقعية في فرنسا [م] .

إليه، إنه مطبخ إعلاني، بالمعنى التام للعبارة، مطبخ سحري تماماً لا سيما إذا تذكرنا أن تلك المجلة تقرأ كثيراً في الأوساط ذات الدخل الضعيف. وهذا يفسر ما يلي:

لأن مجلة ELLE تخاطبُ جمهوراً شعبياً بالفعل، فهي تهتم بعدم تقديم مطبخ اقتصادي. أما مجلة الأكسبريس، فإنها على العكس ولأن جمهورها يكاد يكون بورجوازيّاً صرفاً ويتمتع بقوة شرائية مُريحة، فإن مطبخها واقعي وليس سحرياً. مجلة ELLE تقدم وجبة أفراخ الحجل - الغريبة، بينما تقدم لنا الأكسبريس وجبة من سلطة نيس. جمهور ELLE لا يحق له إلا الخرافة، بينما تقترح الأكسبريس على جمهورها أطباقاً حقيقية، بحيث يستطيع العمل على إعدادها بثقة.



رحلة

باتوري

البحرية

نظراً لوجود رحلات بوجوازية إلى روسيا السوفيتية من الآن فصاعداً، فقد شرعت الصحف الفرنسية الكبرى بتكوين بعض أساطير تمثل الواقع السوفيتي. وبعد أن أبحر كل من السيد سيناب وماسينو MACAIGNE من جريدة الفيجارو على متن الباتوري، جربا الحساب صحيفتهما ذريعة جديدة، وهي استحالة الحكم على بلد كروسيا في بضعة أيام. أف لهذه الاستنتاجات المتسعة. هذا ما صرح به ماسينيو الذي سخر كثيراً من رفاقه في الرحلة، ومن سلوكهم التعميمي.

من اللذيذ أن ترى صحيفة تتعهد السوفياتية - المضادة طيلة السنة حول خنازير برية ألف مرة وجودها غير ممكن، من أن تتحدث عن إقامة حقيقية في الاتحاد السوفيتي مهما كانت قصيرة، أو تجتاز أزمة غنوصية وتتلغ بمقتضيات الموضوعية العلمية، في اللحظة نفسها التي يمكن لراسليها أخيراً من مقاربة ما كانوا يتحدثون عنه بإرادتهم من بعيد وبشكل حاسم. ذلك أن الصحفي يقوم، لخدمة القضية التي يعمل لأجلها، بتجزئ وظائفه كما يجزئ الأستاذ جاك ملايسه. إلى من ترغب بالحديث؟ إلى م. ماسينيو الصحفي المحترف الذي يعلم ويخبر أي إلى من يعرف، أم إلى الأستاذ ماسينيو السائح البريء الذي لا يريد استخلاص أي شيء مما يرى لا شيء إلا لنزاهته. يشكل هذا السائح هنا ذريعة رائعة. بفضل إمكاننا النظر دون أن نفهم، والسفر دون الإهتمام بالحقائق

السياسية. السائح ينتمي إلى بشرية - فرعية محرومة بطبيعتها من الحكم، وتتجاوز حدودها بشكل مُضحك حينما تحاول أن تصدر أي حكم، والسيد ما سينيو يسخر من رفاق الرحلة، الذين يبدو أنهم جمعوا حول منظر ما في الطريق بعض الأرقام، والحقائق العامة، والعناصر الأولية لعمق ممكن في معرفة بليد مجهول: إنها جريمة قذح بالسياسة أي قذح بالظلامية. وهذا أمر لا يُغتفر لصحيفة الفيجارو.

إذاً، فقد استبدلنا الموضوع العام للاتحاد السوفييتي، وهو موضوع نقد دائم، بموضوع ثانوي هو موضوع الطريق. وهي الحقيقة الوحيدة المتاحة أمام السائح. فأصبح الشارع فجأة أرضاً حيادية، حيث يمكنك أن تسجل دون أن تزعم بقدرتك على استخلاص النتائج. لكننا نعرف أي نوع من الملاحظات قمت بتسجيله. لأن هذا التحفظ النزيه لا يمنع السائح ماسينيو أبداً من الإشارة إلى بعض الحوادث المزعجة في الحياة اليومية، وهي حوادث خاصة بالتذكير ببربرية روسيا السوفياتية: فالقطارات الروسية تطلق عجيجاً لا علاقة له بصفارات قطاراتنا. وأرصفت المحطات مصنوعة من الخشب، والفنادق سيئة، وتمتليء عربات القطار بكتابات صينية (موضوع الخطر الأصفر). أخيراً لا يمكنك أن تعثر على مقهى (بيسترو) في روسيا، ولا يمكن أن تجد سوى عصير الأجاص. وهذه حقيقة تكشف عن حضارة متخلفة فعلاً.

لكن، أسطورة الشارع تسمح بعرض الموضوع الأكبر، وهو موضوع التزييف السياسي البورجوازي: أي الطلاق بين الشعب والسلطة. إذا أنقذ الشعب الروسي فإنقاذه انعكاس للحريات الفرنسية. أن تشرع امرأة عجوز بالبكاء، وأن يقوم عامل ميناء (الفيجارو، مجلة اجتماعية) بتقديم الورد إلى الزائرين القادمين من باريس فهذا يعبر عن حنين سياسي أكثر مما يعبر عن حس بالضيافة. البورجوازية الفرنسية المسافرة ترمز إلى الحرية الفرنسية، إلى السعادة الفرنسية.

إذاً، ما أن أضيء الشعب الروسي بشمس الحضارة الرأسمالية، حتى أمكن الاعتراف بأنه شعب عفوي وبشوش وكريم. ولم يبق إذاً أمامه إلا الفوائد التي يجنيها من كشفه عن لطفه الزائد: وهذا اللطف دل دائماً على عجز السلطة السوفييتية، وامتداد للسعادة الغربية: إن الامتنان «الذي لا يوصف» والذي عبرت به دليلة مؤسسة إينتوريست الشابة للطبيب (دوباسي) الذي قدم لها جورباً من

النيلون، يدل في الحقيقة على التخلف الاقتصادي الذي يعيشه النظام الشيوعي وعلى الازدهار المحسود الذي تعيشه الديمقراطية الغربية. وكالمادة (وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في معرض حديثي عن الدليل الأزرق) فإننا نتصنع معالجة البذخ المتميز، والمنزلة الشعبية، بعبارات قابلة للمقارنة فيما بينها. فنحن نعزو إلى فرنسا كلها ميزة «الشاكية» التي لا تضاهى في ميدان التبرج الباريسي، كما لو أن الفرنسيات جميعهن يشترين ملابسهن من محلات ديور أو بالانسياغا، ونبرزُ الصبايا السوفيتيات وهنّ مدهولات أمام الدُرْجَة (الموضة) الفرنسية كما لو كنا إزاء عشيرة بدائية مندهشة أمام الشوكة أو الحاكي (فنوغراف). بشكل عام يستفاد من الزائر إلى الاتحاد السوفيتي في تشكيل قائمة بورجوازية حول الحضارة الغربية: الثوب الباريسي، المقاهي، تجاوز عصير الأجاص، ولاسيما المزية الفرنسية التي لا يُعلَى عليها: باريس تعني خليط كبار الخياطين مع الفولي - بيرجير أي ذلك الكنز البعيد المنال، الذي، على ما يبدو، يشكل أحلام الروس عبر سائح الباتوري.

ومقابل هذا، تظل السلطة وفيّة لصورتها الهزلية (الكاريكاتيرية)، صورة النظام القمعي الذي يحافظ على كل شيء من خلال تجانس الآلات، فبعد أن طالب نادل عربة قطار النوم م. ماسينيو بملعة الشاي، فقد استخلص هذا الأخير (بحركة غنوصية سياسية) فكرة وجود بيروقراطية ضخمة، بيروقراطية الأوراق، لا همّ لها إلا المحافظة الدقيقة على كشف (قائمة) الملاعق الصغيرة. وهذا يشكل غذاءً جديداً للزهو الوطني، المتباهي بفوضوية الفرنسيين. إن فوضى الأخلاق والسلوكات السطحية تشكل ذريعة رائعة للنظام: النزعة الفردية أسطورة بورجوازية تسمح بإعطاء الحرية الهجومية لنظام الطبقة وقمعيتهما:

كان الباتوري يقدم للروس المنذهلين مشهد حرية عريقة، وهي حرية الثروة خلال زهارة المقاحف، والتصرف «المضحك» في مخطات الميترو.

لا شك أن «النزعة الفردية» هي مجرد نتاج ثمين للتصدير. في فرنسا، هذا الأمر، وقد طُبّق على موضوع له أهمية مختلفة، يحمل، على الأقل في صحيفة لوفيجارو، اسماً مختلفاً. فحينما رفض اربعمئة مكلف للخدمة في سلاح الطيران، وكان ذلك يوم أحد، الذهاب إلى افريقيا الشمالية، لم تعد لوفيجارو تتحدث عن فوضى لطيفة وعن نزعة فردية محسودة، بل تحدثت عن حمقى مستعمرين، ولم تعد الفوضى، فجأة، نتيجة فضيلة غالية GAULOISE مجيدة إنما هي نتاج

سطحي لبعض القادة. لم تعد هذه الفوضى محترمة بل مُحزنة، وتحولت فوضى
الفرنسيين العظيمة، التي كانوا يمتدحونها قبل قليل بغمزات تهريجية باطلة،
تحولت على طريق الجزائر، إلى خيانة مُخزية. صحيفة لوفيجارو تعرف جيداً
بورجوازيته: حرية الواجهات، الحرية التزيينية، لكن النظام ، بالنسبة لها ذو
طابع تشريعي (دستوري).



مُتَفَلِّقُ الإِضْرَابِ

لا يزال هناك رجال ينظرون إلى الإضراب على أنه فضيحة، أي أنه ليس خطأ أو فوضى أو جُنْحَة فحسب بل جريمة أخلاقية وفعل لا يُغْتَفَرُ لأنه، بنظرهم، يعكس صفو الطبيعة. بعض قراء الفيجارو قالوا عن إضراب حدث مؤخراً أنه غير مقبول، وفضيحة، ومثير. هذه اللغة، في الحقيقة، تعود إلى عصر التجديد وتعبر عن عقليته العميقة: فهذا العصر هو عصر البورجوازية المستلمة زمام السلطة منذ فترة، البورجوازية التي تقيم نوعاً من التوازن بين الأخلاق والطبيعة، وهي تمنح لحداهما ضماناً الأخرى: بسبب خوفنا من طَبْعَةِ الأخلاق، فإننا نُوْخَلِّقُ الطبيعة، ونتصنع خلط النظام السياسي بالنظام الطبيعي ونستنتج قولنا عن كل ما يعارض القوانين البنيوية للمجتمع، المطلوب منا حمايته، بأنه لا أخلاقي. يبدو الإضراب بنظر حكام شارل العاشر العسكريين كما بنظر قراء الفيجارو اليوم، أولاً كتحدٍ لتعليمات العقل المُوْخَلِّق: الإضراب يعني «الاستهزاء بالناس» وهذا يعني مخالفة الشرعية المدنية أكثر من مخالفته للشرعية «الطبيعية»، إنه انتهاك للإنسان الفلسفي الذي تقوم عليه البورجوازية، وهو أساس خليط من الأخلاق والمنطق يسمونه الحس السليم. لأن الفضيحة تنشأ عن مخالفة المنطق إن الإضراب شائن لأنه يزعج تماماً من لا علاقة لهم به. إنه العقل الذي يتألم ويتمرد. ويمكننا القول أن السببية المباشرة، والميكانيكية والقابلة للحساب والتي بدت لنا كأساس للمنطق البورجوازي الصغير من خلال خطابات بوجاد، هذه السببية هي التي أصابها الاضطراب: الأثر يتوزع بشكل غير مفهوم بعيداً عن السبب، ويفلت منه، وهذا هو ما لا يمكن السكوت عليه، لأنه هو الذي يشكل الصدمة، وعلى عكس ما يمكننا اعتقاده في خلال احلام البورجوازية الصغيرة، فإن هذه الطبقة تتمتع بفكرة طاغوتية شديدة الحساسية. حول السببية. فأساس الأخلاق ليس سحرياً على الإطلاق، بل عقلي، لكنها عقلية أفقية ضيقة

تقوم على الترابط العددي بين الأسباب والنتائج. ما تفتقر إليه هذه العقلية ، هو حتماً فكرة الوظائف المعقدة، وتخيل النشر البعيد للقدريات، ولترابط الأحداث، التي وضعتها التقاليد المادية تحت اسم الشمولية.

إن حصر النتائج يتطلب تقسيماً للوظائف حيث يمكننا بسهولة تصور أن «البشر» متضامنون: إذا فنحن لا نضع الإنسان مقابل الإنسان بل نضع المضرّب في مقابل المرتفّق. المرتفّق (ويُسمى أيضاً رجل الشارع، ومجموع رجال الشارع يسمونهم ببراءة: الأهالي: وقد رأينا هذا كله في مفردات ماسينيون). المرتفّق شخصية خيالية وقد نسميها جبرية يمكنها إيقاف التوزيع المعدي للمعلومات والإمساك بقوة بسببية مُصغرة يمكننا في نهاية المطاف أن نحاجّ حولها بهدوء وعفة. وحينما يقوم العقل البورجوازي باقتطاع مكانة خاصة للعامل ضمن ظرفة العام، إنما يقطع بذلك الدارة الاجتماعية ويطالب لحسابه بعزلة من واجب الإضراب أن يكذبها: إنه [العقل البورجوازي] يحتجّ على ما هو موجه إليه مقصوداً. المرتفّق ، ورجل الشارع، والمكلف [دافع الضرائب] هم تماماً شخصيات أي أنهم ممثلون مرشحون ، تبعاً للحاجة، للقيام بأدوار ظاهرية. وتنطوي مهمتهم على المحافظة على التقسيم الأساسي للخلايا الاجتماعية. وهو تقسيم نعرف بأنه كان يشكل المبدأ الأيديولوجي الأول من مبادئ الثورة البورجوازية.

الحقيقة أننا نعثر هنا على إحدى السمات المكوّنة للعقلية الرجعية التي تقوم على توزيع الجماعة إلى أفراد، والفرد إلى ذوات. إن كل ما يفعله المسرح البورجوازي بالإنسان السيكولوجي HOMME PSYCHOLOGIQUE من خلال إثارة الصراع بين الشيخ والشاب، وبين الزوج المخدوع والعاشق وبين الكاهن وصاحب الملذات، كل هذا يفعله أيضاً قراء صحيفة لوفيجارو بالكائن الاجتماعي: مقابلة المضرّب عن العمل بالمرتفّق تعني تكوين عالم مسرحي، وتوليد ممثل خاص من الإنسان الشامل، ووضع هؤلاء الممثلين العشوائيين في كذبة رمزية تتصنع الاعتقاد بأن الجزء ليس سوى اختزال تام للكل.

وهذا نوع من التقنية العامة للتزييف الذي ينطوي بقدر المستطاع على شككنة الفوضى الاجتماعية. فالبورجوازية، مثلاً لا تهتم، كما تقول، بمن هو المخطيء أو المصيب في الإضراب بعد أن قسمت النتائج فيما بينهم لتعزل النتيجة التي تعنيها، فإنها تزعمُ عدم اكتراثها بالسبب: ويردّ الإضراب إلى عارض مُعزل أو ظاهرة يُهملُ تفسيرها ليسهل إبراز الفضيحة. وكذلك حال من يعمل في الخدمات

العامة والموظف فإنهم يُنتزعون من عداد الجماهير الكادحة، كما لو كان القانون المأجور لهؤلاء العمال، إلى حد ما مثبتاً ومن ثم مُصعّداً على سطح وظائفهم. هذا الترفيق المهتم بالشرط الاجتماعي يسمح بإخفاء الواقع دون التنازل عن الوهم المريح بسببية مباشرة، قد تبدأ فقط هناك حيث من المريح للبورجوازية أن تطرد هذه السببية: مثلما أن المواطن يجد نفسه فجأة مختزلاً إلى مجرد مفهوم المرتفق، كذلك يجد الفرنسيون الشباب الجاهزون للتعينة أنفسهم يستيقظون ذات صباح وهم متبخرون ومُصعدون في ماهية عسكرية صرفة نتصنع الأخذ بها للإنطلاق الطبيعي للمنطق الشامل: وهكذا يصبح القانون العسكري، الأصل اللامشروط لسببية جديدة، بعدها يصبح، من الآن فصاعداً، من الصعب الصعود: الاحتجاج على هذا القانون إذا لا يمكن أن يكون، في أي حال من الأحوال، نتيجة لسببية عامة وسابقة (الوعي السياسي للمواطن) بل نتيجة الأحداث اللاحقة بانطلاق السلسلة السببية الجديدة، من وجهة نظر بورجوازية، ومنع الجندي من الذهاب، لا يمكن أن يكون إلا بسبب المحرضين أو جرعات الشرب، كما لو لم تكن هناك أسباب موجبة أخرى وراء هذا الفعل: وهو اعتقاد يتنافس فيه الغباء مع الإيمان الضعيف لأنه من الواضح أن الاحتجاج على قانون ما لا يمكن أن يجد أساسه وغذائه إلا في الوعي الذي يتخذ مسافة معينة إزاء هذا القانون.

الأمر هنا يتعلق بهجوم جديد للنظرية الجوهرية. إذا فمن المنطقي في مقابل كذبة الماهية والجزء أن يؤسس الإضرابُ مصيرَ جميع الناس وحقيقتهم. إنه [الإضراب] يعني أن الإنسان شمولي وأن كل وظائفه متكافئة وأن أدوار المرتفق ودافع الضرائب أو العسكري تشكل حواجز واهية تقف في وجه عدوى الأحداث، وأنها في المجتمع تتأثر بالجميع. إن في احتجاج البورجوازية على أن هذا الإضراب يزعج المجتمع، فإنها بذلك تعبر عن تلاحم الوظائف الاجتماعية وأن الظاهر يشكل إحدى غايات الإضراب: التناقض يكمن في أن البورجوازي الصغير يستدعي الطبيعي من عزلته في اللحظة التي يحنيه فيها الإضراب تحت حتمية الارتباط.



نحو أفريقي

لا شك أن المفردات الرسمية للشؤون الأفريقية هي مفردات بدهية صرفة. وهذا يعني أنها تفتقر إلى أية قيمة اتصالية، إنما تتمتع بقيمة تهديدية. إذا فهي تشكل كتابة، أي لغة مكلفة بإجراء تلاق بين المعايير والوقائع وتقديم ضمانات نبيلة لواقع وقح. وبشكل عام، فهي لغة تُشتغل بشكل أساسي كالمُدونة CODE، بمعنى أن للكلمات فيها علاقة عدمية أو مغايرة لمضمونها. إنها كتابة بوسعنا تسميتها تجميلية COSMETIQUE لأنها تهدف إلى تغطية الوقائع بضجة اللغة، أو إذا شئتم، بعلامة لغوية كافية. أود اختصار الإشارة هنا إلى الشكل الذي يمكن للمعجم وللنحو أن يكونا ملتزمين سياسياً.

شريط [فلم]: (الخارج على القانون، لمتبردين أو لمحكوم عليهم من خلال القانون العام) - هذا هو مثال صريح على اللغة البديهية. إن الخط من شأن المفردات يستخدم هنا وبدقة لرفض حالة الحرب، وهو أمر يسمح بإلغاء مفهوم المخاطب «لا أحديثناش مع الخارجين على القانون» وهكذا فإن أخلة اللغة تسمح بإحالة قضية السلام إلى تغيير عشوائي في المفردات. حينما يكون «الشريط» (الفلم) فرنسياً فإننا نقوم بتصعيده تحت اسم «جماعة» بشرية تمزق (الانقسام) (قاس، مؤلم) - هذه العبارة تسمح باعتماد فكرة لا مسؤولية التاريخ. فحالة الحرب هنا اختفت تحت غطاء المأساة النبيل، كما لو كان الصراع بالأساس هو الشر، وليس شراً (يمكن اصلاحه). الاستعمار

يتبخر وينغمر في حالة شكوى عاجزة تعترف بالشقاء لتتمكن من الاستقرار بشكل أفضل.

تشْدَق : PHRASEOLOGIE «صنعت حكومة الجمهورية على بذل كل الجهود المنوطة بها لوضع حد للتمزقات القاسية التي يعاني منها المغرب». (رسالة من م . كوتي إلى بن عرفة).

«.... ان الشعب المغربي منقسم، بشكل مؤلم ضد نفسه». (تصريح لبن عرفة)

عار : - نعرف في الاتنولوجيا، على الأقل تبعاً لفرضية كلود ليفي شتروس الغنية جداً ، أن الـ MANA هي نوع من الرمز الجبري (مثل كلمة TRUC،MACHIN عندنا في فرنسا^(*)) المكلف بتمثيل «قيمة دلالية غير محدّدة»، وهي خالية من المعنى في حد ذاتها، وبالتالي فهي قادرة على تلقي أي معنى، تكمن وظيفته في استكمال الأنزياح (المسافة) بين الدال والمدلول. «الشرق» هو تعاماً الـ MANA خاصتنا، وهو شيء يشبه مكاناً خالياً نضع فيه مجموعة كاملة من المعاني الخفية ونقدسه كما لو كان تابو (محرمًا). إذا فالشرف هو المعادل النبيل، أي السحري، لكلمة TRUC أو MACHIN.

تشْدَق : إذا حسبنا الاعتقاد يسود بأن هؤلاء الناس يمثلون المسلمين في فرنسا، فإننا بهذا نجلب العار على السكان المسلمين، مثلما نجلب العار على فرنسا نفسها، (بيان صادر عن وزارة الداخلية).

قَدْر : في اللحظة التي تبدأ فيها الشعوب المستعمرة بتكذيب قدرية شرطها، باعتبار أن التاريخ يُظهر لنا مرة أخرى حُرّيته، فإن الأفراد البورجوازية تلجأ إلى الاستخدام الواسع لكلمة قدر. والقدر كالشرف هو عبارة عن MANA حيث تقوم . على استحياء، بجمع أنحس حتميات الاستعمار. القدر بالنسبة للبورجوازية هو الـ TRUC أو IEMACHIN بالنسبة للتاريخ.

(*) : بالعربية يقابلها بالعامية - «ما الشغلة» ، «الماخوذ» ، «هذا البطيخ» [م] .

طبعاً، القدر لا يوجد إلا بشكل مترابط LIEE . ليس الغزو العسكري من أخضع الجزائر لسلطة فرنسا ، بل هو الربط الذي قامت به العناية الإلهية بين قدرين أو مصيرين. لقد أعلن عن أن الرابطة هي رابطة لا يمكن حلها، في الوقت الذي تنحل فيه وسط ضجة لا يمكن إخفاؤها.

تشويق: «من ناحيتنا، نريد أن نقدم للشعوب المرتبط مصيرها بمصيرنا، استقلالاً حقيقياً من خلال المشاركة الطوعية». (من خطاب بيناي^(*) في الأمم المتحدة) .

اللـه: صيغة مُصعّدة (متسامية) للحكومة الفرنسية.

تشويق: «.... حينما أراد لنا العلي - القدير أن نقوم بمهمتنا العليا...» (تصريح لبن عرفة).

«... بالتفاني وبِعِزّة النفس التي طالما ضربتم بها المثل، فإن جلالكم تنوي الانصياع لإرادة العلي - القدير». (رسالة من كوتي إلى بن عرفة الذي أقالته الحكومة).

حسروب: يكمن الهدف في إنكار الشيء. ولهذا لدينا وسيلتان: إما أن نقلل ما أمكن من تسمية هذا الشيء (وهي الطريقة الأكثر شيوعاً) أو إعطائه معنى نقيضه (طريقة أكثر التواءً وهي تقريباً أساس كل تزييفات اللغة البورجوازية) . عندها تستخدم كلمة حرب بمعنى السلام، وإحلال السلام بمعنى الحرب.

تشويق: «الحرب لا تمنع القيام بإجراءات السلام». (الجنرال مونسابين) . من هذا ينبغي أن نفهم أن السلام (الرسمي) لا يمنع، لحسن الحظ، الحرب (الحقيقية).

مَهْمة : - وهي الكلمة الثالثة الـ MANA ، وفيها يمكننا وضع أي شيء نريده: المدارس، والكهرباء والكوكاكولا، وعمليات الشرطة،

(*) : انتوان بيناي : رئيس وزراء فرنسا عام 1952 ، ووزير المالية فيها (1958-1960) [م] .

والتعشيط والإعدامات، ومعسكرات الاعتقال، والحرية والحضارة
والحضور، الفرنسي.

تشدّدق: «تعرفون مع هذا أن لفرنسا مهمة في أفريقيا، وهي مهمة لا أحد
غيرها يستطيع القيام بها» (من خطاب للسيد بيناي في الأمم
المتحدة).

سياسة: ترى السياسة أن لها مجالاً محدداً تعمل فيه. فمن ناحية هناك
فرنسا، وهناك السياسة من ناحية أخرى، حينما تتعلق شؤون
أفريقيا الشمالية بفرنسا، فهي أي تلك الشؤون لا تقع ضمن ميدان
السياسة. وحينما تصبح الأمور خطيرة فإننا نتصنع الهروب من
السياسة باتجاه الأمة. اليمينيون يعتبرون أن السياسة هي اليسار،
أما هم، فيمثلون فرنسا.

تشدّدق: «إنّ دفاعنا عن الجماعة (الأمة) الفرنسية وعن فضائل فرنسا لا
يعني أننا نمارس السياسة» (الجنرال تريكون - دينوا).

بمعنى مغاير، وملتصق بكلمة وعي (سياسة الوعي) تصبح كلمة
سياسة تلميحية. إذ تعني عندئذ: الاتجاه العملي للواقع
الروحي، الميل إلى التلميح، الذي يسمح للمسيحي بالانطلاق نحو
«احلال السلام» في افريقيا.

تشدّدق: «.... ان الإرفض المسبق للخدمة في جيش يتجه إلى افريقيا، حتى
يكون واثقاً من أنه لن يجد نفسه في وضع مشابه: (معارضة أمر لا
إنساني). حتى هذه التولستوية المجردة لا تختلط أبداً بسياسة
الضمير، لأنها ليست من السياسة بشيء» (الافتتاحية الدومينيكانية
لصحيفة الحياة الفكرية)

السكان (الأهالي): وهي من الكلمات المفضلة في المفردات البورجوازية. وتستخدم
كترياق متدرج ACLASSES، ولفظ جداً و«يخلو من الواقعية». كلمة
أهالي مهمتها إزالة الصفة السياسية عن تعددية الجماعات
والأقليات وذلك بإبعادها الأفراد ووصفهم في مجموعة حيادية،
سلبية لا يحق لها الدخول في الملكوت البورجوازي إلا إذا تمتعت

بوجودِ لآواع سياسياً (انظر : المرتفقون، وأهل الشارع). عموماً ما يُكرّم الزمنُ من خلال جمعهِ : الأهالي المسلمون LES POPULATIONS MUSULMANES ، وهو أمر لا ينقصه الإيحاء إلى فرق في النضوج بين الوحدة الدينية وبين تعددية المستعمرين، بما أن فرنسا تجمع تحت ظلها ما هو بطبيعته مختلف ومتعدد.

حينما نضطر لإصدار حكم تقليلي (الحرب تضرنا أحياناً إلى مثل هذه العبوديات) فإننا بذلك نجزيء السكان بطيبة خاطر إلى عناصر. والعناصر عموماً عنصرية ويمكن التلاعب بها: (لأن التعصب أو اللاوعي من شأنهما الدفع إلى إرادة الخروج من قانون المستعمر. أليس كذلك؟).

تشددق: «ان بعض العناصر من الأهالي استطاعت الالتحاق بالتمردين في بعض الظروف...» (بيان وزارة الداخلية).

اجتماعي: - طالما ارتبطت كلمة اجتماعي بكلمة اقتصادي. هذا الثنائي يعمل بشكل متجانس كذريعة. بمعنى أنه يعلن عن عمليات قمعية أو يبررها كل مرة لدرجة يمكننا القول معها إنه يعنيها (يدل عليها) الاجتماعي هو أساساً المدارس المهمة التحضيرية التي تقع على عاتق فرنسا. تربية شعوب ما وراء البحار وتوجيههم تدريجياً نحو النضوج). أما الاقتصادي فهو المصالح الحتمية والمشاركة دائماً والتي تربط أفريقيا بالمركز بشكل لا يمكن فكه. هذه التعابير التقدمية. ما أن تم تفرغها على النحو الملائم من شأنها أن تعمل. بلا خوف. كنصوص سحرية.

تشددق: «مجال اجتماعي واقتصادي ، ترتيبات اجتماعية واقتصادية».

إن هيمنة الأسماء على كل المفردات التي عرضنا لبعض عينات منها. سببها حتماً ذلك الاستهلاك الضخم للمفاهيم اللازمة لتغطية الواقع. إن تفاهة هذه اللغة على الرغم من عموميتها ووجودها عند آخر نقطة من مراحل التحلل. فإنها لا تنقذ الأفعال VERBES والأسماء SUBSTANTIFS بالطريقة نفسها: إنها تدير الفعل وتنفيخ الاسم. والتضخم الأخلاقي هنا لا يتركز على أشياء ولا على تصرفات ACTES ، إنما يتركز دائماً على أفكار و«مفاهيم» يخضع جماعها لضرورة مدونة

مُستهلكة أكثر مما يخضع إلى الاستخدام الاتصالي، . إن ترميز اللغة الرسمية وتحويلها إلى أسماء يسيران هنا بموازاة بعضهما بعضاً، لأن الأسطورة اسمية من حيث الجوهر طالما أن التسمية تشكل أولى طرائق التجاوز.

أما الفعل VERBE فيتعرض إلى تسمية غريبة: فإذا كان رئيساً نراه وقد رُدَّ إلى مجرد رابطة هدفها مجرد فرض وجود الأسطورة أو نوعيتها. (يقول بيناي في الأمم المتحدة: سيكون هناك انفراج مؤقت... قد لا يكون مقبولا... ما هو الاستقلال الاسمي للمحتمل؟ ...الخ) لا يصل الفعل إلى مكانة دلالية إلا على صعيد المستقبل (المضارع)، الممكن، أو المقصود، في زمن بعيد يخشى فيه على الأسطورة أن تعمل على تكذيب نفسها، (ستشكل حكومة مغربية... وستكلف بالتفاوض حول الإصلاحات . وقد شرعت فرنسا ببذل جهودها لإقامة مشاركة حرة ... الخ).

يتطلب الاسم بشكل عام في عَرَضِهِ ما سماه اثنان من أروع النحويين وهما داموريت وبيشون اللذان لم تخل مصطلحاتهما لا من الدعابة ولا من الصرامة، واسمياه بالطبق الشهير، وهذا يعني أن جوهر الاسم يُعرض دائماً علينا كما لو كان معروفاً. ها نحن نجد أنفسنا في لب تشكل الأسطورة: ذلك لأن مهمة فرنسا تهزيق الشعب المغربي ومصير الجزائر قد قُدمَا لنا من الناحية النحوية كبدهيتين (وهي ميزة تتمتع بها عموماً بسبب استخدام ال التعريف) لدرجة أننا لا نستطيع الاحتجاج عليهما من الناحية الخطابية (مهمة فرنسا: لماذا تلحون وأنتم العارفون). الشهرة هي الشكل الأول للتطبيع.

أشرت فيما سبق إلى تفخيم بعض المجموع. (LES POPULATIONS = الأهالي). وهنا فكلمة أهالي [مجموعة بالفرنسية] تخلق لديك شعوراً بالغبطة وبالتعدد المقهور سلمياً. لكن حينما نتحدث عن نزعات قومية [وطنية] أولية فإن الجمع يهدف هنا إلى التقليل من شأن النزعة القومية [الوطنية] المعادية وذلك من خلال إرجاعها إلى وحدات ذات حجم ضعيف. وهذا ما كان قد توقعه كل من خبيرينا النحويين بما قبل الحالة النهائية للشؤون الأفريقية، حينما ميّزا الجمع الكلي عن الجمع العددي: في العبارة الأولى، الجمع يداعب فكرة الجماهير (المجموع) أما في الثانية فيلمح إلى فكرة التقسيم، وبهذا يمكن للنحو أن يحوّل الأسطورة، وهو يوفدُ جموعاً لأداء مهام أخلاقية مختلفة.

الصفة (أو الظرف) غالباً ما تُضطلع بدور مُبهم، إذ تبدو وكأنها ناشئة عن قلق ما. ومن الشعور بأن الاسماء المُستخدمة، على الرغم من طابعها المعروف، تشكو من ضعفٍ لا يمكن إخفاؤه، ومن هنا ضرورة تنشيطها: فالاستقلال يصبح حقيقياً، والآمال واقعية والأقدار مترابطة بشكل لا فكاك منه... الصفة هنا تسعى إلى تخليص الاسم من خيالاته السابقة، وتقديمه بحالة جديدة بريئة وقابلة للتصديق، والصفة مثلها مثل الأفعال المكتملة تمنح الخطاب قيمة مستقبلية، أما الماضي والحاضر فهما من شأن الأسماء التي تشكل مفهومات تقوم الفكرة فيها مقام البرهان (مهمة، استقلال، صداقة، تعاون، الخ، أما الفعل (التصرف) ACTE والمحمول عليهما ان يختفيا، حتى لا يتم دحضهما، خلف شكل من أشكال اللاواقعي كالفانية، أو الوعد أو المناشدة.

لسوء الحظ، صفات التنشيط هذه تُستهلك تقريباً بالسرعة التي نستخدمها لدرجة أن الإحياء النقي للصفة هو الذي يدل حتماً على تضخمها. يكفي أن نقرأ: حقيقي، واقعي، لا يمكن فكه، أو إجماعي، لكي نشتم فيها ما تعانيه البلاغة من فراغ، ذلك أن هذه الصفات، في حقيقتها، والتي يمكن تسميتها بالماهية لأنها (الصفات) تبرز شكلاً صيغياً للإسم الذي ترافقه (الصفات). هذه الصفات هي غير قادرة على التغيير: فالاستقلال لا يمكن أن يكون إلا مستقلاً، والصداقة لا يمكن أن تكون سوى صداقة والتعاون لا يكون إلا بشكل إجماعي. هذه الصفات السيئة، وبسبب عجز مجهودها، تأتي لتوضح هنا الصحة المتدهورة للغة. لقد راکمت البلاغة الرسمية غطاءات الواقع كثيراً فوق بعضها، وهناك لحظات تقوم الكلمات بمقاومتها، وتضطرها تحت ستار الأسطورة للكشف عن الكذب أو عن الصدق. فالاستقلال يكون أو لا يكون وكل المشاريع النعتية التي تحاول إضفاء صفة الكائن الحي على العدم هي علامة على عقدة الشعور بالذنب.



النقد البريء (*)

في واحدٍ من أعداد صحيفة الاكسبريس اليومية قرأنا : إعلان مباديء نقدياً (غير موقع من أحد) كان بمثابة قطعة بلاغية متوازنة رائعة، وفكرة الإعلان هذا تقوم على أن النقد يجب ألا يكون «لعبة صالونات ولا خدمة بلدية» أي يجب ألا يكون رجعياً ولا شيوعياً. لا مجانياً ولا سياسياً.

نحن هنا إزاء آلية للرفض المزدوج الناجم في جزء كبير منه عن ذلك الهيجان العددي الذي سبق وصادفناه أكثر من مرة والذي أظن أنني عرّفته بشكل عام على أنه سمة من سمات البورجوازية الصغيرة. اننا نحسب المفاهج بميزان ونحمل بها كفتيه بإرادتنا، بشكل يسمح للذات بالظهور كحكم غير وزون يتمتع بروحانية مثالية. وبالتالي عادل كذراع الميزان الذي يحكم بشأن الوزن.

إن الطروحات الضرورية لتلك العملية الحسابية تتكوّن عن طريق أخلاقيّة العبارات المستخدمة، وتبعاً لطريقة إرهابية قديمة (ليس كل من لا يحب الإرهاب بإمكانه الفكّ منه) يتم الحكم في الوقت الذي نسّمّي فيه، والكلمة المثقلة بعقدة ذنب مسبقة تأتي لتضغط بشكل طبيعي على إحدى كفتي الميزان. فمثلاً تراهم يضعون الثقافة في مقابل الايديولوجيات. الثقافة ثروة نبيلة تقع خارج إطار التحزّبات الاجتماعية: الثقافة لا تثقل أبداً. أما الإيديولوجيات فهي اختراعات متحزّبة: إذا فهي متأرجحة. ويتم انصافها تحت الرقابة القاسية للثقافة (دون ان نتصور أن الثقافة هي في نهاية المطاف إيديولوجية). كل شيء

(*) : نقد الـ لا .. لا .. أي : النقد الذي لا يكون هذا ... ولا ذاك ... ولا أي شيء آخر وبالتالي

فهذا يعني (النقد البريء كما هو وارد في سياق النص) [م] .

يجري كما لو كان هناك من ناحية كلمات ثقيلة . فاسدة (إيديولوجيا . عقيدة . مناضل) مهمتها تغذية لعبة الميزان المشينة . ومن ناحية أخرى هناك كلمات خفيفة . صافية . لا مادية نبيلة بحكم الحق الإلهي . ورفيقة لدرجة أنها تغلت من قانون الأعداد الوضيع (مغامرة . هيام . عظمة . فضيلة . شرف) وهي كلمات تقع فوق التقدير السيء للأكاذيب . مهمة الثانية تكمن في وعظ الأولى : فمن ناحية هناك كلمات مذنب (مجرمة) ومن ناحية أخرى هناك كلمات مُنصِّفة . طبعاً أخلاقية الطرف الثالث الجميلة هذه لا بد وأن تقضي إلى تفرقة جديدة تبسيطية كقلك التي كنا نرغب في إدانتها باسم التعقيد نفسه . صحيح أن عالمنا قد يكون متناوباً . لكن كونوا على ثقة بأن هذا هو انشقاق بلا محكمة : فلا خلاص للقضاة . لأنهم هم أيضاً متورطون .

يكفي أن ترى أساطير أخرى وهي تطفو في نقد اللا - ولا هذا . لتفهم موقعها في جانب . دون أن نعوص في الحديث عن أسطورة اللازمانية التي ترقد في أي رجوع إلى . «ثقافة» خالدة («من مختلف الأزمان») . أجد في معتقد الـ : لا - لا سبيلين شائعين حول الأسطورة البورجوازية . الأول يكمن في فكرة معينة عن الحرية بما هي «رفض للحكم المسبق» . لكن الحكم الأدبي يتحدد دائماً من خلال الانطباع العام الذي يشكل جزءاً وغياب المنظومة نفسها - لا سيما إذا وصلت إلى مرحلة إعلان مبادئ - ناشئ عن منظومة محددة بشكل كامل . التي هي . والحال هذه . جزء سخيف من الإيديولوجية البورجوازية (أو من الثقافة كما يقول كاتبنا المجهول) . وبوسعنا حتى القول إنه حينما يتمسك الإنسان بالحرية الأولى بمقدار ما يكون ارتباطه أقل قابلية للنقاش . يمكننا بهدوء أن نتحدى كائناً من كان أن يمارس نقداً بريئاً . خالصاً من أي تحديد منهجي : إن دعاة النقد البريء هم أنفسهم متورطون في منظومة معينة . ليست بالضرورة هي المنظومة التي يدعون الانتساب إليها . بوسعنا الحكم بشأن الأدب بمعزل عن أية فكرة مسبقة عن الإنسان وعن التاريخ . وعن الخير والشر والمجتمع . الخ يكفي والمثال على ذلك كلمة مغامرة التي أخلقها نقادنا البريئون بنشوة مقابل المنظومات الرديئة التي «لا تثير دهشة أحد» . أية وراثة ! أية قدريّة ! وأي روتين ! . مهما كانت الحرية فإنها تنتهي دائماً إلى استعادة نوع من الانسجام المعروف . والذي هو شيء ما من الحكم المسبق . وكذلك حرية الناقد لا تكمن في رفض الحزب (مستحيل) إنما في الإعلان عنها أولاً ...

العَرَضُ البورجوازي الثاني في نصنا، هو الرجوع الفرح إلى «أسلوب» الكاتب بوصفه قيمة خالدة للأدب. ومع ذلك فلا شيء يمكنه الإفلات من طرح للتاريخ للمناقشة، ولا حتى الكتابة الجيدة. الأسلوب هو قيمة نقدية مؤرخة تماماً. والتشفع «للأسلوب» في وقت قام به بعض الكتاب الكبار بمهاجمة هذا المعقل الأخير للأسطورية الكلاسيكية إنما يدل على عقلية بالية: لا، إن العودة إلى «الأسلوب» مرة أخرى لا يشكل مغامرة. وقد نشرت الإكسبريس في أحد أعدادها اللاحقة، لكنها كانت متنبهة أكثر هذه المرة، نشرت احتجاجاً ملثماً لأن روب غرييه على اللجوء السحري إلى ستاندال («هذا مكتوب على طريقة ستاندال»). إن التحالف بين أسلوب معين وبين إنسانية ما (أنا تول فرانس، على سبيل المثال) ربما لم يعد كافياً لتأسيس الأدب، حتى أننا نخشى ألا يصبح «الأسلوب» المتورط في أكثر من عمل إنساني مزعوم، في نهاية الأمر موضوعاً مسبقاً مشبوهاً: إنه على أية حال قيمة لا ينبغي أن تصب لصالح الكاتب إلا بشرط التحقق. طبعاً، هذا لا يعني أن الأدب يستطيع البقاء بمعزل عن البراعة الشكلية، ومهما كان رأي أبريائنا (NI- NI) جماعة العالم الثنائي الذي سيكونون فيه عظمتهم الإلهية، فإن نقیض أن تكتب بشكل جيد ليس بالضرورة أن تكتب بشكل سيء: ربما هي اليوم الكتابة: ولا شيء غير الكتابة. لقد أصبح الأدب حالة صعبة، ضيقة وفانية، وهو لم يعد يدافع عن زخارفه. بل عن نفسه (جلده): إنني أخشى ألا يكون نقد الـ لا - لا (البريء) متأخراً بمسافة موسم.



استريبتيز

ان الستريبتيز - على الأقل الستريبتيز الباريسي - يقوم على تناقض : هو إزالة الصفة الجنسية عن المرأة في الوقت الذي نعريها فيه. إذا يمكننا القول بمعنى ما أن الأمر يتعلق بمشهد خوف أو «أخفني = خوفاً» كما لو كانت الإثارة الجنسية EROTISME هنا نوعاً من الرعب اللذيذ. إذ يكفي الإعلان عن علاماتها الطقوسية حتى تثير فكرة الجنس وتطرده في الوقت نفسه.

المدة اللازمة لخلع الملابس وحدها تجعل من الجمهور متلصصاً: لكن الأمر هنا. كما في أي مشهد تزيفي آخر فإن الديكورات و«الأكسوارات» والنماذج الأولية (المنمطة) كلها تجيء لتعارض الإثارة الأولية للموضوع وتنتهي إلى غمره في اللادلالة: أننا نعلن الشر لكي نتمكن من مضايقته وإخراجه. الستريبتيز الفرنسي يبدو وكأنه ناتج عما سمّيته بعملية أسقراء، الناجمة عن التزييف الذي ينطوي على تلقيح الجمهور بجرعة من الشر. لنتمكن بعدها من إغراقه في الخير الأخلاقي الذي أصبح من الآن فصاعداً محصناً: بعض ذرات الإثارة الجنسية التي يدل عليها وضع المشهد نفسه. امتصها في الحقيقة طقس مطمئن يلقي اللحم (الجسد) بنفسه الفعالية التي يثبت فيها اللقاح أو التابو ويحيط بالمرض أو الخطيئة.

لدينا في الستريبتيز إذاً مجموعة من الأغطية المطروحة فوق جسد المرأة التي تتصنع خلعتها تدريجياً. والغرابية هي أول تلك الأبعاد. لأننا إزاء غرابية مجمدة تلقي بالجسد في الخرافة أو الرومانتيكي: امرأة صينية تدخن غليوناً من الأفيون

(وهو الرمز الاجباري للانتماء الصيني). ومغوية رجال تحمل مبسم سجاثر ضخمة، ديكور بندقية (نسبة الى مدينة البندقية) ومركب، تنورة منتفخة ومغني سيرينادا، هذا كله يهدف في البداية إلى الدلالة على المرأة بما هي موضوع مُقنَّع. وبعدها لا تعود النهاية تنطوي على إخراج عمق سري تحت الضوء بل إظهار العري، من خلال حفل لباس باروكي مصطنع. على أنه اللباس الطبيعي للمرأة وهذا يعني في النهاية العثور على حالة محتشمة للجسد.

كل «الأكسوارات» الكلاسيكية «الميوزيك هول»، تراها كلها هنا مستنفرة بدون استثناء. لتقوم هي أيضاً وفي كل لحظة بإبعاد الجسد المُعَرَّى، وتدفعه إلى الرفاهية الأخاذة لطقس معروف: الفراء، المراوح اليدوية، القفازات، الريش الجوارب الشبكية. وباختصار. تدفعه إلى جناح «كامل» لواد البهرجة، كل هذا يعيد للجسد الحي مجموعة الأشياء الباذخة التي تحيط الرجل بديكور سحري، سواء أكانت المرأة مُرَيَّشة أم مُقفزة فهي تبدو هنا كعنصر جامد من عناصر (الميوزيك هول). والتنازل عن أشياء طقوسية كهذه لم يعد نوعاً جديداً من التّعري: فالريش والفراء والقفاز تمضي في إشباع المرأة بعفتها السحرية، وما أن تنتزع هذه الأشياء عنها حتى تجعل منها بقية أخاذة لقشر باذخ، ذلك لأن الستربتيز كله يُقدَّم من خلال طبيعة اللباس في البداية، وهذا هو القانون الأساسي للستربتيز. فإذا كان هذا اللباس غير محتمل الوجود، كما هو حال المرأة الصينية، أو تلك المغطاة بالفرو. فالعري اللاحق يظل نفسه غير حقيقي، أملس ومُغلَقاً كشيء جميل زلق. منسَخ ومسحوب من الاستخدام البشري بسبب غرابته نفسها. هذه هي الدلالة العميقة لجنس الألباس أو القشر الذي يشكل غاية الستربتيز، هذا المثلث النهائي. بشكله الصافي والهندسي. وبمادته اللامعة والقاسية، يلغي الجنس كسيف من النقاء. ويدفع بالمرأة نهائياً في عالم عِداني (معدني)، على اعتبار أن الحجر (الثمين هنا) يشكل موضوعاً لا يمكن دحضه للشيء الشامل وغير المفيد.

وعلى عكس الحكيم المسبق الشائع، فإن الرقص الذي يترافق مع مدة الستربتيز، لا يشكل أبداً عنصراً مثيراً للجنس. بل ربما يكون العكس تماماً: فالتماوج الموقَّع بشكل ضعيف. يطرد هنا الخوف من الجمود، والرقص لا يقدم للمشاهد ضماناً فنيّاً وحسب (رقصات «الميوزيك هول» هي دائماً رقصات «فنية») لكنه يشكل السياج الأخير. والأكثر فعالية. الرقص المكوّن من حركات طقوسية.

رآها الناس آلاف المرات. يقوم بدور المثبت للحركة. إنه يُخفي العُري ويدفن المشهد في جليد من الحركات المجاتية مع أنها رئيسية لأن التعري هنا ينزاح إلى مرتبة العمليات الطفيلية الممارسة في مكان بعيد غير محتمل الوجود. وهكذا نرى أن محترفات الستربتيز يتلفعن بارتياح عجيب يغطيهن باستمرار ويبعدهن ويعطينهن هيئة اللامبالاة الجامدة باعتبارهن متعربات بارعات، لاجنات في مستوى يقينية تقنيتهن: فمعرفتهن تسترهن كالملابس.

كل هذا . والالتماس الدقيق للجنس. يمكن التحقق منه . على العكس، في «المسابقات الشعبية» [هكذا] لهواة الستربتيز: فترى فيها «المبتدئات» وهن يتعرهن أمام بضعة مئات من المشاهدين دون الاستعانة بالسحر. الأمر الذي يعيد دون شك سلطة الاشارة الجنسية إلى المشهد: وهنا. في البداية. لا يوجد الكثير من الصينيات أو الاسبانيات كما لا يوجد ريش ولا فراء (إنما تايورات بحجم الجسم، ومعاطف عادية) ونرى القليل من الأقنعة الأصلية. الخطوات غير دقيقة، والرقصات غير معبرة (ناقصة). وترى الفتاة والجمود يرقبها باستمرار لا سيما الحرج «التقني» (مقاومة «السليب» والثوب. و«السوتيان غورج») الذي يمنح حركات التعري أهمية غير متوقعة. ويمنع عن المرأة حجة الفن وعون الموضوع، ويدخلها في ظرف من الضعف والخوف.

مع ذلك يرتسم في الطاحونة الحمراء توسلٌ من نوع آخر. ربما هو خاص بالفرنسيين. وهو توسل يسعى إلى تدجين الإثارة الجنسية أكثر من سعيه إلى الغائها: فمقدم البرنامج يحاول إعطاء الستربتيز شرعة بورجوازية صغيرة مطمئنة. فالستربتيز هو رياضة قبل كل شيء. إذ هناك نوادي للستربتيز تقوم بتنظيم مسابقات صحية تتوج فيها الفائزات وتقدم إليهن جوائز قيمة (اشتراك لحضور دروس في التربية البدنية) أو رواية (قد لا تكون سوى رواية روب غرييه: المقلص). أو أدوات معينة (زوج من الجوارب النيلونية أو خمسة آلاف فرنكاً). بعد ذلك فإن الستربتيز يتماهى مع مهنة معينة (مبتدئات. نصف محترفات. محترفات) أي مع ممارسة شريفة لتخصص ما (عارضات الستربتيز هن عبارة عن عاملات مؤجلات). وقد يُقدم إليهن ذريعة سحرية لممارسة عمل ما، وهذه الذريعة هي الميول (القابلية). فهذه فتاة «في الطريق الجيد» أو «في طريقها لتحقيق امنياتها» أو على العكس «تبدأ خطواتها الأولى» في طريق الستربتيز الصعب. وأخيراً وبصفة خاصة فإن التنافسات يُقيمن اجتماعياً: فهذه بائعة وتلك سكرتيرة

(هناك عدد كبير من السكرتيرات في نوادي الستربتيز) . الستربتيز هنا يستعيد الصالة، ويتألف . ويتبرجّز. كما لو أن الفرنسيين، على عكس الجمهور الأمريكي (على الأقل ما نراه) وتبعاً لاتجاه لا يُقهر لمكانتهم الإجتماعية، كانوا غير قادرين على فهم الإثارة الجنسية إلا بوصفها ملكية منزلية تضمنها حجة الرياضة الاسبوعية. أكثر ما يضمنها المشهد السحري: ولهذا فقد أُمم الستربتيز في فرنسا.



[سيارة]

سيتروين الجديدة

أعتقد أن السيارة تعادل اليوم تماماً الكاتدرائيات القوطية: أقصد أنها إبداع عظيم من ابداعات العصر، صممها فنانون مجهولون بحُب، واستهلكت من خلال صورتها أو من خلال استعمالها من شعبٍ كامل يمتلك من خلالها شيئاً سحرياً متكاملًا.

من الواضح أن سيارة سيتروين الجديدة قد نزلت من السماء طالما أنها معروضة كشيء تفضيلي. علينا ألا ننسى أن الشيء هو أفضل رسالة يبثها عالم ما وراء الطبيعة. في الشيء نجد، وبسهولة، الكمال وغياب الأصل، كما نجد فيه انغلاقاً ولمعاناً في الوقت نفسه، وتحول الحياة إلى مادة (المادة أكثر سحرية من الحياة)، وباختصار فيه صمت ينتمي إلى مرتبة العجائبي. «الإلهة» تملك كل صفات (على الأقل، الجمهور يبدأ بخلع هذه الصفات ؟؟ بالاجماع) تلك الأشياء النازلة من عالم آخر، أشياء غذت أهواء القرن الثامن عشر الجديدة كما غذت أهواء خيالنا العلمي: الإلهة. قبل أي شيء هي نوتيلوس^(*) جديد.

لهذا بدأ اهتمامنا يقل بما فيها من جوهر لينصب على مفاصلها. نعرف جميعاً أن الأملس هو دائماً صفة لكمال لأن نقيضه يشوه العملية الفنية والإنسانية في المطابقة: لباس المسيح كان بلا خياطة مثلما هي مناطيد الخيال العلمي الموجهة والمصنوعة من معدن بدون مرابط. ان سيارة D.S.19 |سيتروين| لا تصل إلى مستوى المغطى بالسماط على الرغم من أن شكلها العام مغطى. ومع ذلك فإن ما يهم الجمهور فيها أكثر هو اندماجات مسطحاتها بعضها ببعض. نجس وصلات

(*) : انظر مقالة نوتيلوس والركب النشوان [م].

نوافذها بغضب، ونمرر يدنا فوق قنوات الكاوتشوك الواسعة التي تربط النافذة الخلفية بحوافها المصنوعة من النيكل. في الـ D.S بداية ظاهراتية جديدة للمطابقة، كما لو كنا ننتقل من عالم العناصر المتلحمة إلى عالم، العناصر المترتبة، التي تتماسك بفضل شكلها الرائع، وهذا طبعاً مهمته إيصالنا إلى فكرة الطبيعة الأسهل.

أما من جهة المادة نفسها، فلا شك بأنها تحمل ذوق الخفة بالمعنى السحري للكلمة. هناك عودة إلى نوع من الديناميكا الهوائية AERODYNAMIQUE، هي جديدة طالما أنها أقل ضخامة (امتلاءً)، وأقل حدة لكنها أكثر امتداداً من ديناميكا الأوقات الأولى لتلك الدرجة. والسرعة هنا تعبر عن نفسها من خلال علامات أقل عدوانية وأقل رياضية. كما لو أنها [السرعة] كانت تنتقل من شكل بطولي إلى شكل تقليدي، هذه الروحنة SPIRITUALISATION تفهم من خلال أهمية المساحات المزججة ومادتها. واضح أن الإلهة هي تمجيد للزجاج. والمطيلة^(٠) لا تشكل فيها سوى الأساس. الزجاج هنا لا يعني النوافذ التي هي عبارة عن فتحات مثقوبة في الهيكل الغامض، بل زوايا من الهواء والفراغ، وذات انتفاخ منبسط ولها لعان فقاعات الصابون ونحافة قاسية اقرب إلى الحشرياتية منها إلى العيدان (شعار سيتروين، الشعار المسهم، أصبح شعاراً مجنحاً، كما لو كنا ننتقل من نظام الدفع إلى نظام الحركة، ومن نظام المحرك إلى نظام العضوية).

نحن إذاً أمام فن مؤنس، وقد تقوم الإلهة بإجراء تغيير في أسطورة السيارات. حتى الآن. كانت السيارة المفضلة هي التي تستند إلى حيوانية القوة. لكنها هنا تصبح أكثر روحانية وأكثر موضوعية في الوقت نفسه، وعلى الرغم من مسaire بعض الميول الجديدة NEOMAMIES (كالمقود الفارغ) فهي أكثر بيتية وتتطابق بشكل أفضل مع ذلك التسامي الذي للماعونية^(٠٠) التي نجدها في فنوننا البيتية المعاصرة: فلوحة القيادة أشبه ما تكون بطاولة مطبخ حديث وليس بمحطة مركزية في مصنع: الدرفات الدقيقة المتموجة المصنوعة من المطيلة (حديد) الداكنة، والعتلات ذات الكرات البيضاء، والغمازات البسيطة [أضواء التنبيه]،

(٠) : المطيلة : صفيحة حديدية أو فولاذية [م] .

(٠٠) : الماعونية : من ماعون : وهو كل ما يُستفَع به في المنزل [م]

ورزانة التزيينات النيكليّة . كل هذا يدلّ على نوع من الرقابة على الحركة، المصنّعة من الآن فصاعداً لتكون مجالاً للراحة أكثر منها للأداء. ويبدو أننا ننقل من الخيمياء السرعة إلى شراحة القيادة.

يظهر أن الجمهور قد عرف بشكل رائع جدّة هذه الثيمات المقترحة عليه : أولاً . نظراً لحساسيته إزاء ما هو جديد (حملة صحفية كاملة هيأته لهذا منذ سنوات) فقد جهد سريعا لاستعادة قيادة التكيّف والماعونيّة («ينبغي ان نعتاد عليها»). في صالات العرض. يقوم الناس بزيارة السيارة النموذج باهتمام شديد وعاشق: اللمس الرنان (لأن اللمس هو أكثر أعضاء الحس تزييفا. أما النظر فهو أكثرها سحرية): انك تلمس المطائل (الصفائح الحديدية) والوصلات. وتجسّ الحشوات. وتجرب المقاعد. وتداعب الأبواب. وتلمس الأرائك. ووراء المقود نقليد القيادة بكامل حسنها. الشيء هنا أمامك تذلة. وتمتلكه: بعد مغادرة الإلهة لسماء ميتروبوليس ها هي. خلال ربع ساعة. وقد صارت وسيطاً تنجز. من خلال هذه العملية التعويذية حركة الصعود البورجوازي.



الأدب كما تراه مينو دروييه

طالما عُرِضَت قضية مينو دروييه على أنها أحجية بوليسية : هل هذه هي؟ أم ليست هي؟ لقد طُبِّقَت على هذا اللغز تقنيات البوليس (دون تعذيب، وبعد!) المعروفة مثل التحقيق، والاعتقال، وتحليل الخط وعلم النفس التقني والتحليل الداخلي للوثائق. إذا قام المجتمع بتعبئة جهاز قانوني تقريباً، في محاولة لحل اللغز «الشعري» نشك في أن هذه التعبئة لم تكن ناتجة عن مجرد حب للشعر. ذلك لأن صورة الطفل - الشاعر تدهشه [المجتمع] مثلما هي ضرورية له في آن معاً: انها صورة ينبغي توثيقها بما أمكن من أشكال العلم طالما أنها تنظم الأسطورة المركزية للفن البورجوازي: فن عدم المسؤولية (لا يشكل الذابغة والطفل والشاعر سوى أشكال سامية لها).

وبانتظار اكتشاف الوثائق الموضوعية، لم يتمكن كلٌّ مَنْ وَقَفَ إلى جانب الاحتجاج البوليسي (وكان عددهم كبيراً) من الاستناد إلا إلى فكرة معيارية حول الطفولة والشعر. تلك الفكرة الكامنة فيهم. لقد كانت الحجج المقدمة بخصوص حالة مينو دروييه، من النوع التكراري، الذي يخلو من أية قيمة برهانية: فأنا لا أستطيع البرهنة إلا على الأشعار التي عُرِضَت عليّ، سأقول إنها أشعار طفل إذا كنت أولاً لا أعرف ماهي الطفولة ولا ما هو الشعر: الأمر الذي يعني إقفال القضية على ذاتها. هذا مثال جديد على علم البوليس الآني، هذا العلم الذي مُرِسَ على حالة المعجوز دومينيتشي: يقوم هذا العلم كله على نوع من طغيان الاحتمال VRISEMBLABLE، ويبني حقيقة دائرية تهتم بترك واقع المتهم أو القضية خارجاً. وأيُّ تحقيق بوليسي من هذا النوع ينطوي على الاتفاق مع البديهيات التي لدينا حول أنفسنا والتي طرحناها في بداية الأمر: إن حساب المعجوز دومينيتشي مُذنباً، يعني الانضمام إلى «السيكولوجية» التي يحملها المدعي في داخله، كما يعني، على طريقة النقل السحري، التعهد بالذنب الذي هو بالأصل هيئة القضاء، ويعني أن يصبح موضوعاً (سيئاً) رائداً EMISSAIRE. بما أن الاحتمال ليس سوى استعداد المتهم للتشبه بقضاته. كذلك، فإن التساؤل (بشكل عنيف كما فعلت الصحف) حول أصالة الشعر الدروي [نسبة إلى دروييه] يعني الانطلاق من حكم مسبق حول الطفولة والشعر، ومهما تجد في الطريق فالعودة

إليه، تعني افتراض حالة سوية NORMALITE ، شاعرية، وطفلية في آن معاً سيتم بمقتضاها الحكم بشأن مينو درويّة، وهذا يعني، مهما كان قرارنا فُتحنْ نفرض على مينو درويه بأن تكون عبقرية وضحية في الوقت نفسه ولغزاً وفتاجاً، أي أن تكون في نهاية المطاف مجرد شيء سحري في مجمل اسطورة عصرنا الشعرية والطفولية.

هذه التركيبة المتغيرة لهاتين الأسطورتين هي التي تنتج الفرق بين ردود الفعل وبين الأحكام، هنا ثلاثة (أعمال) أسطورية مُثَلَّة: بعض الكلاسيكيين المتخلفين المعادين بطبيعتهم للشعر - الفوضى، سيطلقون حكمهم مهما كان الأمر، بشأن مينو درويه: إذا كان شعرها أصيلاً، فهو شعر طفلة. وبالتالي فهو شعر مشكوك فيه لأنه «غير متعلّق»، وإذا كان هذا الشعر لبالغ، فسيحكمون عليه بأنه شعر مزيف. هناك مجموعة من المتحزبين المحدثين الوقورين وفي الفترة ليست بعيدة عن عصرنا، تفخر بانضمامها إلى الشعر غير الواقعي، هذه المجموعة، ذهبت حينما اكتشفت (عام 1955) السلطة الشعرية التي للطفولة، وانثنت «إعجاباً» أمام واقعة أدبية عادية معروفة منذ عهد بعيد. وهناك قسم آخر. يضم المحاربين القدماء من أجل الشعر - الطفولة، أولئك الذين كانوا على رأس الأسطورة حينما كانت طليعية، يتطلعون إلى شعر مينو درويه بنظرة شكية، إذ تعبوا من ثقل ذكرى تلك الحملّة البطولية، ومن ذلك العلم الذي لم يعد أي شيء يخيفه (يقول كوكتو: كل الأطفال في عمر التاسعة عباقرة باستثناء مينو درويه). والجيل الرابع، وجيل شعراء اليوم - يبدو أن أحداً لم يأخذ برأيه - جيل غير معروف كثيراً من الجماهير الواسعة، إذ اعتقد أن حكمه لن يكون له أية قيمة برهانية طالما أنه لا يمثل أية أسطورة: وأشك كثيراً أنهم يرون أنفسهم في شعر مينو درويه.

لكن سواء أعلننا أن شعر مينو درويه كان بريئاً (طفولياً) أم بالغاً (أي سواء مدحناه أم اشتبهنا به) فهذا يعني، على أية حال، الاعتراف بأنه قائم على غيرية عميقة فرضتها الطبيعة نفسها بين العمر الطفلي والعمر الناضج، ويعني أن نفترض الطفل بمثابة كائن غير اجتماعي، أو إنه على الأقل، قادر على أن يمارس على نفسه طوعياً نقد الخالص، ويمنع عن نفسه استعمال كلمات مسموعة لغاية وحيدة هي إظهار نفسه تماماً كطفل مثالي: إن الاعتقاد «بالعبقرية» الشعرية للطفولة، يعني الاعتقاد بنوع من التوالد العذري PARTHENOGENESE

الأدبي، كما يعني طرح الأدب «بوصفه هبة» من الآلهة. كل أثر «للثقافة» هنا محسوب إلى الكذب، كأن استخدام المفردات قد قننته الطبيعة تقنياً دقيقاً، وكان الطفل لم يكن يعيش تناضحاً مستمراً مع الوسط البالغ. الاستعارة، والصورة، والتألمات الذهنية، كلها مُسَخَّرَةٌ لمصلحة الطفولة كعلامات على الصفوية البحتة، بينما هي سواء بشكل واع أم لا، مَقَرٌّ لتكوين قوي، وتفترض عمقاً تكون للنضوج الفردي فيه حصة حاسمة.

مهما كانت نتائج التحقيق، فلن يكون للغز قيمة تُذكر، فهو [التحقيق] لا يقدم أية إضاءة حول الطفولة ولا حول الشعر. وما يستكمل هنا الغموض غير المهم هو أن هذا الشعر، سواء أكان طفلياً أم بالغاً، فإن له واقعاً تاريخياً: يمكن تأريخه، وأقل ما يمكننا قوله هو أن عمر هذا الشعر لم يبلغ ثمانية الأعوام، وهو عمر مينو دروييه. في الحقيقة، في عام 1914 وجد مجموعة من الشعراء الصغار، الذين جمعتهم كتب تاريخ الأدب عندنا عموماً، تحت اسم متحف، وهو الشعراء المعزولون أو المتأخرون، ذلك لأن تلك الكتب لا تحب تصنيف (العدم)، فقالت عنهم أيضاً: نوو النزوات أو الحميميون. الخ. وهنا بالضبط ينبغي أن تصنف الشابة دروييه - أو ربة شعرها - إلى جانب شعراء راثعين مثل السيدة بوران - بروفان وروجيه الالار، أو تريستان كلينفسور. لشعر مينودوروييه هذه القوة، إنه شعر عاقل، دَهِثَ يقوم على الإيمان بأن الشعر هو قضية استعارة، ومضمونه ليس إلا نوعاً من الحسن الرثائي البورجوازي. ان يُقْبَلَ هذا التكلّف السطحي على أنه شعر، وأن يُذكر اسم رامبو في هذا الخصوص - الطفل الشاعر الذي لا محيد عنه - فهذا كله من شأن الأسطورة فقط. وهي أسطورة واضحة جداً، لأن وظيفة هؤلاء الشعراء واضحة أيضاً: فهم يقدمون إلى الجمهور علامات على الشعر، وليس الشعر نفسه، انهم اقتصاديون ومُطَمِّئُونَ. وقد عبرت احداهن عن تلك الوظيفة المتحررة سطحياً والحدرة في أعماقها إزاء تلك «الحساسية» الحميمية: وهي السيدة دونواي DENOAILLES التي قدمت (يا للمصادفة) في زمنها لقصائد طفلة أخرى عبقرية، هي سابين سيكو، توفيت وهي في الرابعة عشرة من عمرها.

سواء أكان هذا الشعر أصلياً أم لا، فهو شعر مؤرخ - وبشكل ثقيل. لكن أن تتكفل به اليوم حملة صحفية وتتعهد شخصيات، فإن هذا يفضي بنا إلى فهم أن المجتمع يظن بأنه يجمّد الطفولة والشعر معاً. إن نصوص عائلة دروييه، سواء استشهد بها أم امتدحت أم حوريت، فهي تظل مواد أسطورية ثمينة.

هناك أولاً أسطورة النبوغ (العبقريّة) التي لا يمكن الإحاطة بها أبداً. وقد سبق للكلاسيكيين، فقررُوا أن النبوغ مسألة تتعلق بالصبر. أما اليوم فالنبوغ يعني كسب الوقت، وهو أن تنجزَ في سنّ الثامنة ما تنجزُهُ عادةً في سن الخامسة والعشرين. إنها مجرد مسألة نوعية زمنية: والمقصود أن تسرعَ أكثر من الآخرين. عندها ستصبح الطفولة مكاناً مفضلاً للنبوغ. في زمن باسكال كان الناس يرون الطفولة بمثابة الزمن الضائع. وكانت المشكلة المطروحة آنذاك هي الخروج منها بأقصى سرعة.. ومنذ عصر الرومانتيكيين (أي منذ انتصار البورجوازية) تحول الأمر إلى محاولة البقاء فيها [الطفولة] أطول مدة ممكنة. وكل فعل بالغ نَعزوه للطفولة (حتى التأخر لآلة منها) ويشكل نوعاً من لازمانيتها، يبدو فعلاً ACTE قيماً لأنه فعلٌ تمّ إنتاجه مسبقاً. إن التعظيم (التكبير) الذي في غير محله، لهذا العمر يفترض أن نعتبره كعمر خاص مُغلق على ذاته، وله مكانة خاصة كجوهر لا يُوصَف ولا ينتهي. لكن حينما نعرّف الطفولة على أنها أعجوبة (معجزة)، يَحْتَج بعضهم بأن هذه المعجزة ليست سوى الحصول المبكر على سلطات البالغ. وبالتالي تبقى خصوصية الطفولة غامضة، متأثرة بهذا الغموض نفسه والذي تتعرض له كل أشياء العالم الكلاسيكي: الطفولة والبلوغ - كما في بازلاء التشبيه السارتري - هما عمران مختلفان، ومُغلقان، لا تواصلَ بينهما. ومع ذلك فهما متشابهان: ومعجزة مينو درويه تكمن في انتاجها لشعر بالغ، مع أنها طفلة. كما تكمن في أنها أنزلت الماهية الشعرية في الماهية الطفلية. والاندھاش هنا لا يتأتى من التدمير الفعلي للماهيات (وهو أمر من شأنه أن يكون صحيحاً) إنما من مجرد خلطها المتسرع بعضها ببعض وهذا ما يُعبّر عنه المفهوم البورجوازي القائل بفكرة الطفل - المعجزة (موتسارت، رامبو، روبيرتو بينزي). وهو موضوع رائع طالما أنه يحقق الوظيفة المثالية لكل فعالية رأسمالية: كسب الوقت، قصر المدة الإنسانية على قضية عذبة للحظات الثمينة.

لا شك أن هذه الماهية الطفلية تكتسي أشكالاً مختلفة تبعاً لعمر المستفيدين منها: فالطفولة بالنسبة للحدثيين تكتسب مكانتها المحترمة من خلال انعدام العاقلية (جماعة الاكسبريس لا يجهلون ما هو علم النفس التربوي) : ومن هنا خلطها المضحك بالسريالية أما بالنسبة إلى م. هنريو HENRIOT - الذي يرفض تمجيد أي مصدر من مصادر الفوضى - فلا ينبغي للطفولة أن تنتج سوى ما هو جميل ومتميّز: فالطفل لا يمكنه أن يكون غير سخيّف وغير سوقي، وهذا يعني

الاستمرار في تصوّر نوع من الطبيعة الطفليّة المثاليّة القادمة من السماء وبمعزل عن أية حتميّة اجتماعية. وهذا يعني أيضاً: أن نترك على باب الطفولة عدداً لا بأس به من الأطفال، وألا نعتزّ إلا بأبناء البورجوازية الظريفيين. إن العمر الذي يتكون فيه الإنسان، أي «يتشرب» فيه بالمجتمع وبالبراعة هو العمر الطبيعي بالنسبة لهنريو. والعمر الذي يتمكن فيه الولد من قتل ولد آخر (خبر متفرق معاصر لقضية منيودرويه) هو ، بالنسبة إلى السيد هنريو. ذلك العمر الذي لا يعرف فيه المرء أن يكون صاحباً وساخراً بل «صادقاً» و«جذاباً» و«متميزاً».

على هذه النقطة يتفق مُعلّقونا. أي على طابع ما، مقنع من الشعر: بالنسبة اليهم جميعاً، الشعر سلسلة متصلة من الإكتشافات، وهو الاسم الساذج الذي يُطلق على الاستعارة. فبمقدار ما تكون القصيدة محشوة «بالصيغ» بمقدار ما تعدّ ناجحة، ومع ذلك، فليس هناك سوى الشعراء الرديئين الذين يشكلون صوراً «جميلة»، أو على الأقل أنهم لا يقومون بغير هذا: فهم، بسذاجة، يتصوّنون اللغة الشعرية مجرد تراكمات من الثروات الكلامية، ولا شك أنهم باقتناعهم أن الشعر مجرد ناقل للواقع، فلا بدّ من ترجمة الموضوع، والانتقال من معجم لاروس إلى الاستعارة كما لو أنه يكفي أن نسيء تسمية الأشياء كي نحولها إلى شعر. والنتيجة هي أن هذا الشعر الاستعاريّ الصرف، يقوم كلّهُ على نوع من القاموس الشعري، الذي عرض منه موليير بعض الوريقات في عصره، بحيث يمتحّ الشاعر منه [القاموس] قصيدته، كما لو كان إزاء عملية ترجمة «للنثر» إلى «شعر». إن شعر آل درويه هو تلك الاستعارة المتصلة، التي يستمتع فيها المتحمسون له - والمتحمّسات - برؤية الوجه الواضح والشرطي لشعرهم (لا شيء أوعى إلى الاطمئنان أكثر من القاموس).

إبهاظ الاكتشاف هذا يؤدي إلى تراكم الإعجاب: فالاتحاد بالقصيدة أو الانتساب إليها، لم يعد فعلاً ACTE شمولياً يتحدّد ببطء وأناة عبر سلسلة من الأزمات الميئة، إنما هو تراكم نشوات، وتهليلات وتحيات موجهة إلى الحذلقة الكلامية الناجحة: هنا أيضاً تقوم الكمية بتأسيس القيمة. إن نصوص مينو درويه تبدو، بهذا المعنى، بمثابة الجملة المضادة لأي شعر، طالما أنها [النصوص] تهرب من سلاح الكتاب الوحيد، وهو الحرفيّة LITTERALITE، مع أنها الوحيدة القادرة على انتزاع التصنع من الاستعارة الشعرية. والكشف عنها باعتبارها وميضاً لحقيقة فازت على غثيان اللغة المستمر. وحتى نقصر حديثنا على الشعر الحديث

(لأنني أشك بوجود ماهية للشعر بمعزل عن تاريخه) ، طبعاً أقصد شعر أبو لينير وليس شعر السيدة بوران - بروفان. فمن المؤكد أن جمال هذا الشعر وحقيقته إنما ينشآن عن جدلية عميقة بين حياة اللغة وموتها، بين كثافة الكلمة والضجر الناتج عن علم التراكيب. أما شعر مينو درويه فلا يكف عن الثثرة، كتلك الكائنات الخائفة من الصمت. إنه يخشى، على ما يبدو، الحرف ويعيش من تراكم الحيل: إنه شعر يخلط الحياة بالعصية.

وهذا تماماً ما يبعث على الاطمئنان في ذلك الشعر. وعلى الرغم من محاولة إثقاله بما هو غريب، ومع أننا نتصنع تلقيه بدهشة، وبتقليد عفوي من الصور التقريبية، فإن ثرثرته، وكساد اكتشافاته، وهذا النظام الحاسب لتكاثر رخيص، كل هذا ينشئ شعراً اقتصادياً ذا بريق خادع. هنا أيضاً يهيمن التقليد SIMILI وهو أئمن اكتشافات العالم البورجوازي. لأن هذا الاكتشاف يكسبك المال دون القليل من ظاهر السلعة. وليس من قبيل المصادفة أن تتعهد الأكسبريس، مينودرويه: لأن شعرها هو الشعر المثالي حيث يتم ترقيم (ترميز) المظهر PARAITRE بعناية. مينو أيضاً تمسح الجص من أجل الآخرين. فلأمر لا يكلف أكثر من بنية للوصول إلى مراقبي الشعر.

لذلك الشعر طبعاً روايته، التي ستتحول، في جنسها، إلى لغة واضحة وعملية تزيينية ومألوفة. وسيعلن عن وظيفتها مقابل جائزة معقولة، رواية «سليمة» ستحمل في داخلها العلامات الروائية الفريدة. رواية متينة وسعرها رخيص في الوقت نفسه: مثل جائزة غونكور التي قُدمت إلينا عام 1955 على أنها تمثل انتصار التقاليد السليمة (ستاندال، بلزاك، وزولا يلحقون هنا بموتسارت ورامبو) في وجه انحطاطات الطبيعة. المهم، كما هو الحال في الصفحة المخصصة للشؤون المنزلية في صحفنا النسائية، هو أن نتعامل مع أشياء أدبية نعرف جيداً شكلها واستخدامها وسعرها قبل أن نقدم على شرائها، أشياء تخلو مما من شأنه خلق الشعور بالغربة لدينا، إذ ليس هناك من خطر إذا قررنا أن شعر مينو درويه هو شعر غريب، هذا إذا اعترفنا بأنه شعر أولاً. مع هذا، فالأدب لا يبدأ إلا أمام ما لا يُسمى، مقابل تلقي آخر غريب على اللغة نفسها أن تبحث عنه. هذا الشك الخلاق، وهذا الموت الخصب هو الذي يدينه مجتمعنا بأدبه الجيد، ويطرده إذا كان أدبه سيئاً. أن تصرخ بصوت عال، كي تكون الرواية رواية، والشعر شعراً والمسرح مسرحاً. فإن هذا الحشو العقيم يشبه القوانين التسميائية التي تنظم ملكية

الثروات في القانون المدني: هنا كل شيء يتعاضد لمصلحة آثار البورجوازية الكبرى التي تنطوي على رد الكائن إلى مجرد ملكية. والموضوع إلى شيء.

بعد هذا كله، تبقى حالة الفتاة نفسها. لكن لا ينبغي للمجتمع أن يبكي بنفاق، لأنه هو الذي يفترس مينو درويه. والطفلة تبقى ضحيته وحده. ضحية استعطافية ضحي بها ليكون العالم واضحاً. ولكي ترّوض العبقريّة والشعر والطفولة، أي الفوضى، بسعر زهيد. ولكي يجد التمرد الحقيقي. حينما يظهر، المكان المحجوز في الصحف. مينودرويه هي الطفلة الشهيدة. شهيدة البالغ الذي يعاني من الترف الشعري. إنها حبيسة أو مخطوفة نظام امتثالي يقلص الحرية إلى مجرد معجزة. إنها الصبيّة التي تدفعها المتسولة أمامها. بينما السرير الحقيق من خلفها محشو بالمال. دمة صغيرة نذرفها لأجل مينو درويه. ورعشة من أجل الشعر. وبهذا نكون قد تخلصنا من الأدب.



التصواريّة الانتخابيّة(*)

يعمد بعضُ المرشّحين للنيابة إلى تزيين بيانهم الانتخابي التمهيدي بصورتهم. وهذا يفترض أن للصورة سلطة تغييرية ينبغي تحليلها. أولاً، إن رسم المرشّح يقيم رابطاً شخصياً بينه وبين الناخبين. والمرشّح لا يقوم فقط بعرض برنامج ليقوم الآخرون بانتقاده، بل يقترح أيضاً جواً مادياً، ومجموعة من الخيارات اليومية المعبر عنها من خلال مورفولوجيّة (شكل) معيّنة، ولباس مُعيّن، ووضعّة ما. الصورة [الضوئية] بهذا تسعى إلى إعادة الأساس أو العمق الأبوي للانتخابات، وطبيعتها «التمثيليّة» التي أفسدها التمثيل النسبي وهيمنة الأحزاب (يبدو أن اليمين يستفيد منها أكثر من اليسار) : طالما أن الصورة تعدّ طمساً للغة وتكثيفاً لكل اجتماعي «لا يمكن وصفه»، فهي تُشكّل سلاحاً ثقافياً مُضاداً، وتسمى إلى إخفاء «السياسة» (أي مجموعة من القضايا والحلول) لصحلة «طريقة مُعيّنة للوجود»، أو لمكانة اجتماعية - أخلاقيّة. ونحن نعرف أن هذا التعارض هو اسطورة من الأساطير الكبرى للبوجاديّة (يقول بوجاد في التلفزيون: «انظروا إليّ. فأنا مثلكم»).

الصورة الانتخابيّة أولاً هي اعتراف بعمق مُعيّن بانعدام عاقلية مستمدة من السياسة. فليس ما تعبّر عنه صورة المرشّح هو مشاريعه، بل بواعثه وكلّ الظروف الأسرويّة والفكرية، وحتى المثيرة جنسياً EROTIQUE. ومجمل طريقة الحياة التي يُشكّل واحداً من منتجاتها وأحد أمثلتها وطعومها. يتضح أن ما تريده غالبية المرشّحين هو أن نرى في صورهم وعاء اجتماعياً. ورفاقيةٌ مثلى للمعايير الأسرويّة والقانونية والدينيّة، والملكيّة الطبيعيّة لهذه الخيرات البورجوازيّة التي هي، على سبيل المثال، قدّاس يوم الأحد، كراهية الأجانب، «البيفتيك - فريت»، والانخداع

(*) : التصويرية PHOTOGENIE : الجانبية الناشئة عن الصورة [م] .

الزوشي المضحك ، وباختصار كل ما نُطلق عليه اسم أيديولوجيا. طبعاً، استخدام الصورة الانتخابية يفترض وجود تواطؤ: الصورة مرآة. تسمح بالاطلاع على ما هو حقيقي . وما هو معروف، وهي تقترح على الناخب صورتها الموضحة، والمجملّة، والتي تم إيصالها ببراعة إلى حالة النمط (النموذج المثالي) . هذا التضخيم هو الذي يُحدّد التصوريّة بالضبط: فيجد الناخب نفسه وقد عُبر عنه وحُمِلَ إلى درجة البطولة، وهو مدعو إلى أن ينتخب نفسه. وإلى تحميل التوكيل/ MANDAT الذي سيمنحه [للمرشح] بنقل مادي فعلي: إنه يُفوّض «جنسه».

إن أنماط التفويض ليست مُتعددة كثيراً. فهناك أولاً نمط الوعاء الاجتماعي، ونمط الإحترامية الدموية والدسمة (القوائم «الوطنية») أو الباهتة والتميّزة (قوائم الـ M.R.P^(١٠٠)) وهناك نمط آخر، هو نمط المثقف (أحدّد هنا، والحالة هذه، بأن الأمر يتعلق بأنماط «دالة» وليس بأنماط طبيعية: الفكرية INTELLECTUALITE المملة التي يتسم بها حزب التجمع الوطني أو تلك الفكرية «الحادة» التي تميّز المرشح الشيوعي. وفي الحالتين تسعى الأيقونية إلى التدليل على الترابط النادر بين الفكر والإرادة، بين التفكير والفعل ACTION : حينما يكون الجفن مُتموجاً قليلاً فإنه يُسرّب نظرة حادة يبدو أنها تستمد قوتها من حلم داخلي جميل. دون أن يتوقف . مع ذلك. من التوضّع فوق الموقّات الفعلية. كما لو أنه كان يجب على المرشح الفريد أن يربط المثالية الاجتماعية بالتجريبية البورجوازية. أما النمط الأخير، فهو . بكل بساطة نمط «الولد الجميل» الذي يُقدّم إلى الجمهور من خلال عافتيه ورجولته. بعض المرشحين يجمعُ ببراعة... بين نمطين في الوقت نفسه: فمن جانب هو شاب متفوّق وبطل (يرتدي بزة رسمية) ومن جانب آخر تراه رجلاً ناضجاً ومواطناً فحلاً يدفعُ بأسرته الصغيرة إلى المواقع الأمامية. لأن البطل المورفولوجي (الشكلي) غالباً ما يستعين بصفات واضحة: فترى المرشح مُحاطاً بأولاده (وهم مُزيّنون ومزخرفون ككل الأطفال الذين يتم تصويرهم في فرنسا)، أو وهو مظليّ شاب بكميّة الرفوعين. أو وهو ضابط مُثقل بالنياشين. الصورة تشكل هنا ابتزازاً حقيقياً للقيم الأخلاقية: الوطن. الجيش . العائلة. الشرف. العراق.

(١٠٠) : الحركة البوجادية من أجل الجمهورية ام

الصورة في حد ذاتها تعج بالعلامات. فالوضعة الواجهية تزيد من واقعية المرشح لا سيما إذا كان يضع نظارتين نفاذتين. كل ما فيها يعبر عن النفاذية والجدية والوضوح: النائب المستقبلي ينظر في عيني عِدوه، ويحدّق في العائق، ويواجه القضية». ووضعة ثلاثة الأرباع^(١٠٠٠) الأكثر شيوعاً توحى بطغيان المثال: وتضع النظرة في المستقبل، لا تواجهه، إنما تسيطر، وتزرع البعيد اللامحدود باحتشام. كل وضعات ثلاثة الأرباع، تقريباً هي وضعات صعوديّة، حيث ترى الوجه مرفوعاً باتجاه ضوء فوقواقعي يشده، ويضعه في مناطق إنسانية عليا. وفيها يصل المرشح إلى سماء OLYMPE الشاعر العالية، حيث يُحلّ التناقض السياسي كله: حرب وسلام جزائريين، تقدم اجتماعي وأرباح يجنيها أرباب العمل، تعليم «حر» وإعانات شمندرية، اليمين واليسار (وهو تعارض «تجاوزه الزمن» باستمرار). كل هذا يتعايش بهدوء في تلك النظرة التأملية المثبتة بإباء على مصالح النظام الخفية.



(١٠٠٠) : وضعة اللاعب في خط الهجوم.

قارة ضائعة

ان فلم القارة الضائعة يوضح حالياً أسطورة المجلوبية EXOTISME . والفلم عبارة عن فلم وثائقي كبير حول «الشرق»، أساسه رحلة اتنوغرافية غامضة، يبدو أنها مُزيفة، قام بها ثلاثة أو أربعة إيطاليين مُلتحين في الإنسولاند^(١) INSULANDE. تسود الفلم روح المرح، وكل ما يتضمنه سهل ويريء. فكشافونا أناس شجعان، يستغلون أوقات فراغهم باهتمامات طفولية: كاللعب مع دب صغير - بَرُوك (البركة ضرورية في أية حملة، إذ لا تجد فلماً مصوراً في القطب، خالياً من فقرة مَرُوضة ولا تحقيق جرى في أفريقيا بلا قرد) أو قلب مُضحك لطبق من السباغيتي فوق قنطرة القارب. هذا يعني أن أولئك الاتنولوجيين [علماء الأجناس البشرية] لا يعبأون بالقضايا التاريخية أو السوسيولوجية. إن دخول الشرق بالنسبة اليهم ليس أبداً أكثر من جولة في قارب فوق بحر لازوردي وتحت شمس ساطعة. هذا الشرق، الذي تحول اليوم إلى مركز سياسي للعالم، نراه هنا مُسطحاً مُلقعاً وملوناً كبطاقة بريدية سخيفة.

عدم المسؤولية في هذا كله واضحة: فتلون العالم طالما شكل وسيلة لإلغائه (رفضه) (وربما ينبغي هنا البدء بمحاكمة قضية اللون في السينما). الشرق، وقد أفرغ من جوهره، واعتبر مجرد لون، وشوه من خلال المبالغة في «الصور» هذا الشرق مستعد الآن لعملية التزييف التي يهينها الفلم له بين الدب - البروك ومنظر السباغيتي المُضحك، لن يعجز إتنولوجيونا القابعون في الاستديو عن افتراض شرق أجنبي من الناحية الشكلية، وهو في حقيقة الأمر شبيه من حيث العمق بالغرب، على الأقل، بالغرب الروحاني. هل للشرقيين ديانات خاصة بهم؟ الأمران سيان. لأن الاختلافات ليست بذات شأن إذا قورنت بالوحدة العميقة للمثالية. فكل

(١): الجزء الجزيري من جنوب شرق آسيا (اندونيسيا والفلبين) [م] -

طقس، من هذا النوع، متخصص ومؤبد، ارتقى في الوقت نفسه إلى مصاف الفرجة (المشهد) اللاذعة والرمز القريب من الرمز المسيحي. وإذا لم تكسب البوذية بحرفيتها مسيحية فما الفارق، إذا كانت لديها راهبات يحلقن شعورهن (وهو موضوع مؤثر جداً في كل عمليات الرهبنة)، ورهبان ينحنون أمام رئيسهم ويعترفون له، وأخيراً، ماذا يهم إذا كان المؤمنون يأتون ليغطوا تمثال الله بالذهب، كما كان يحدث في إشبيليا⁽¹⁾. صحيح أن «الأشكال» هي أفضل ما يُبرز هوية الديانات، لكن، هذه الهوية أبعد ما تكون عن أن تخفيها، بل تَقْرُها، وتقيدها كلها في حساب كاثوليكية عليا.

نعرف جميعاً أن التوفيقية طالما كانت إحدى التقنيات الكبرى لتمثيل الكنيسة. خلال القرن السابع عشر، وفي هذا الشرق نفسه، الذي يرينا فلم القارة المفقودة. استعداداته المسيحية المسبقة، ذهب اليسوعيون آنذاك بعيداً في مساعيهم من أجل توحيد «الأشكال»، فنتج عنها طقوس قوية، انتهت بالبابا إلى إدانتها. إن مقولة «الكل متشابه» هي التي يلمح إليها إتنولوجيونا: الشرق والغرب، كلاهما واحد. لا يفرق بينهما سوى الألوان، أما الأساسي فمتشابه، وهو توجه الإنسان الأبدى نحو الله، والطابع الآنسي واللازم للجغرافيات بالقياس إلى هذه الطبيعة الإنسانية، التي لا يمتلك مفتاحها سوى المسيحية وحدها.

الخرافات نفسها. وهذا الفولكلور «البدائي» الذي يبدو أنهم يشيرون إلى غرابته، بشكل حرفي، لا مهمة لها إلا تزيين «الطبيعة»: الطقوس، والوقائع الثقافية لم تربط أبداً بنظام تاريخي خاص، ويقانون اقتصادي أو اجتماعي واضح، لكنها رُبطت فقط بالأشكال الحيادية الكبرى للعادات الكونية (الفصول، العواصف، الموت، الخ). فإذا كان الأمر يتعلق بصيادين، فإنهم لا يُظهرون لنا شكل الصيد، بل الجوهر الرومانتيكي الفارق في أبدية طباعة حجرية ملونة غاربة، للصياد المعتبر ليس كعامل مرتبط بتقنيته وبفائدته من شركة محددة إنما كموضوع لشرط خالد، [شرط] الرجل المعرض، من بعيد، لأخطار البحر، والمرأة الباكية والمتوسلة في البيت. وكذلك الأمر بالنسبة للأجنيين حيث يبينون لنا منهم

(1) : هناك مثال على القوة التزيينية للموسيقا وهو أن كافة المشاهد «البوذية» تستند إلى كثافة موسيقية

غامضة تتألف من الرومانس الأمريكية والغناء الجريجوري. إنه غناء منفرد (علاقة الرهبانية).

في بداية الفلم مجموعة كبيرة وهي تنزل الجبل، طبعاً لا فائدة من تحديدهم لأنهم ماهيات خالدة للاجئين من طبيعة الشرق إنتاج مثلهم.

الخلاصة، إن المجلووية تكشف بوضوح هنا عن نيتها (مبرراتها) العميقة وهي رفض أي وضع من أوضاع القاريخ. إن تلوين الواقع الشرقي ببعض العلامات المحلية الجيدة، يعني تطعيمه بمضمون مسؤول.

شيء من «الموقف» حتى لو كان سطحياً من شأنه أن يقدم الذريعة اللازمة ويعطينا من اتخاذ موقف أكثر عمقاً. في مقابل الغريب، لا يعرف النظام سوى سلوكيين مشوهين: إما الاعتراف به كمهريج، وإما إفراغه من مضمونه واعتباره انعكاساً للغرب، على أي حال المهم هو أن ننزع منه تاريخه. وعلى هذا، نرى أن «الصور الجميلة» في فلم القارة الضائعة لا يمكنها أن تكون بريئة: فلا يمكن أن تكون بريئة وتفقد القارة التي عادت لتظهر في باندونغ^(*).



(*) : اشارة إلى انعقاد أول مؤتمر لعدم الانحياز [م] .

تنجيم

يبدو أن الميزانية السنوية المخصصة للشعوذة في فرنسا تبلغ حوالي ثلاثة مليارات فرنكاً فرنسياً^(١) وهذا جدير بأن نلقي نظرة على الأسبوع التنجيمي في مجلة ELLE الأسبوعية على سبيل المثال. وعلى عكس ما يمكننا توقعه فإننا لا نجد فيها أي عالم حُلُمي إنما وصف واقعي دقيق لوسط اجتماعي محدد، هو وسط قارئات المجلة. بمعنى آخر، التنجيم ليس انفتاحاً على الحلم أبداً - هنا على الأقل - . إنه مجرد مرآة، ومجرد تشريع للواقع.

إن الأعمدة الرئيسية المخصصة للمصير (الحظ، في الخارج، في بيتك، قلبك) تُبرز الإيقاع الكلي للحياة النشطة بشكل دقيق. الوحدة المعتمدة هي الأسبوع، الذي يشير «الحظ» إلى يوم أو يومين منه. الحظ هنا هو تلك الحصة المخصصة للحياة الداخلية، وللمزاج، إنه العلامة المعيشة للمدة، وهي المقولة الوحيدة التي يعبر من خلالها الزمن الذاتي عن نفسه وينعتق. أما ما يخص الباقي فالنجوم لا تُعرف شيئاً آخر غير أيام الأسبوع. وسبعة الساعات التي نقضيها في المكتب أو في المخزن. وأما زاوية في بيتك CHEZ VOUS، فهي وجبة المساء أي نهاية الليلة قبل الخلود إلى النوم. وزاوية قلبك VOTRE COEUR فهي موعد اللقاء بعد انتهاء العمل أو مغامرة يوم الأحد. غير أن التواصل بين هذه «الميادين» مفقود تماماً: إذ

(١) : المقصود فرنك فرنسي قديم - الفرنك الفرنسي الجديد يساوي مائة فرنك فرنسي قديم [م]

لا شيء في هذا البرنامج أو ذاك يمكنه الإيحاء بفكرة الاغتراب الشامل. السجون متلاصقة ومتراصة لكن أحدها لا ينقل العدوى إلى الآخر. والنجوم لا تصادر أبداً على قلب النظام. لكنها تؤثر في الأسبوع القصير. احتراماً للقانون الاجتماعي وبرامج أرباب العمل.

«العمل» المقصود هنا هو عمل الموظفين. وضاربات الآلة الكاتبة. والبائعات. والمجموعة الصغيرة التي تحيط بالقارئة هي حتماً مجموعة المكتتب أو المخزن. والتنوعات التي تفرضها النجوم أو تقترحها (لأن هذا التنجيم عالم حذر من اللاهوت. ولا يستبعد حرية الاختيار) تراها ضعيفة ولا تسعى أبداً إلى تغيير الحياة: وطأة القدر تفرض نفسها على الذوق في العمل. ثورة الأعصاب أو الارتياح. المثابرة أو التكاسل. التنقلات الصغيرة. الترقيات الغامضة. علاقات الخشونة أو التواطؤ مع الزملاء والتعب بشكل خاص. النجوم تنصح بكثير من الإلحاح والحكمة بالنوم أكثر. دائماً أكثر...

أما البيت فتسيطر عليه قضايا المزاج. والعداء أو الثقة بالوسط. وعموماً ما يتعلق الأمر ببيت النساء حيث أن أهم العلاقات فيه هي تلك القائمة بين الأم والبيت. البيت البورجوازي الصغير موجود هنا بتفاصيله بما في ذلك زيارات «العائلة» المختلفة عن «الأهل بالقربة» وهو البيت الذي يبدو أن النجوم لا تكن له الكثير من الاحترام. هذا المحيط يبدو إلى حد ما عائلياً فقط. حيث تقل التلميحات إلى الأصدقاء. فالعالم البورجوازي الصغير يتكوّن بشكل أساسي من الأبوين والزملاء. ولا يعرف أزمات في العلاقات الفعلية. عدا بعض المواجهات المتعلقة بالمزاج والتفاخر. أما الحب فهو حب بريد القلب. وهو «ميدان» مستقل. أي مجال «الشؤون» العاطفية. لكن الحب شأنه شأن العمليات التجارية يشهد هنا «بدايات واعدة». و«حسابات خاطئة» و«اختيارات سيئة». والتعاسة فيه لا قيمة تذكر لها: ففي أسبوع معين يقل حشد المعجبين. أو يشهد تطفلاً (افشاء للسر). أو غيرة لا أساس لها. الشمس العاطفية لا تبزغ ساطعة إلا أمام «الحل الذي طالما تمنيناه». أما الزواج فينبغي أن يكون متكافئاً.

هناك سمة واحدة تجعل من هذا العالم النجمي الصغير عالماً مثالياً. وهي سمة مادية. ذلك أن موضوع المال لا يطرح أبداً. فالبشرية النجومية تعيش من مرتبتها الشهري. وهو كما هو. لا أحد يذكره أبداً بوصفه يتيح لنا إمكانية

«الحياة». وهي حياة تقوم النجوم بوصفها أكثر مما تتحكم بها. ونادراً ما تتم المخاطرة بالمستقبل، ودائماً ما يتم تحييد التوقع وذلك بإطلاق المكّنات: فإن حدث إخفاق ما، فلن تكون له قيمة تذكر، وإذا تكدر الوجه، فمن شأن مزاجك الجيد أن يبسط أساريه، وإذا كانت هناك علاقات مُملة فستكون مفيدة، الخ، وإذا كان لحالتك العامة أن تتحسن، فسيكون ذلك بسبب علاج اتبعته، أو ربما أيضاً بفضل عدم اللجوء إلى العلاج [هكذا].

النجوم تتمتع بالأخلاقية، فهي تقبل التراخي أمام الفضيلة. الشجاعة والصبر والمزاج الجيد، والتحكم بالنفس كلها ميزات مطلوبة أمام الحسابات. السيدة المعلقة بخجل. المفارقة، هي أن عالم القدرية الصافي سرعان ما تكبحه حرية الشخصية: التنجيم أولاً وأخيراً عبارة عن مدرسة إرادة. ومع ذلك، إذا كانت عواقبه عبارة عن مجرد تزييفات، وحتى لو كانت مشكلات السلوك فيه محجوبة، فإنه [التنجيم] يظل تشريعاً للواقع أمام وعي القارئ. التنجيم ليس طريقاً للهروب إنما هو حتمية واقعية لشروط حياة الموظفة أو البائعة.

ما نفع التنجيم إذاً. وما نفع هذا الوصف طالما أنه لا ينطوي على أي تعويض جُلُمي؟ إنه ينفع في طرد الواقع عن طريق تسميته. وبصفته هذه، فإنه يأخذ مكاناً بين كل مشاريع الاغتراب – النصفي (أو التحرر النصفي) التي تضطلع بإضفاء الموضوعية على الواقع، من دون الادعاء بإزالة الوهم عنه. على الأقل نحن نعرف إحدى هذه المحاولات التسميائية وهي الأدب، الذي يصعب عليه تجاوز تسمية المعيش من خلال أشكاله المعزولة. الأدب والتنجيم يشتركان في مهمة التشريع «المؤجل» للواقع. التنجيم هو أدب عالم البورجوازية الصغيرة.



الفن الصوتي

البورجوازي

لعله من غير الملائم أن نعطي درساً لجهير أول^(١) رائع هو جيرار سوزاي G. SOUZAY . غير أن إسطوانة قام بتسجيلها هذا المغني تضم ألحانا لغوريه FAURE تبدو لي وكأنها تبرز اسطورية موسيقية نعث فيها على العلامات الرئيسية للفن البورجوازي. هذا الفن هو أساساً فن وصفي SIGNALÉTIQUE ، إذ أنه لا يتوانى عن فرض علامات الانفعال وليس الانفعال نفسه. وهذا بالضبط ما قام به جيرار سوزاي. إذ حينما أدى لحن الحزن الفظيع، لم يقف عند المضمون الدلالي للكلمات، ولا عند الخط الموسيقي الذي يدعمها: فكان لا بد له من درمنة الصوت المادي PHONÉTIQUE للفظاعة، وأن يوقف الصوت الاحتكاكي المزدوج ثم يقوم بتفجيده، وينشر الشقاء في عمق EPAISSEUR الأحرف. لا أحد يجهل أن الأمر يتعلق بعذابات مرعبة جداً، لكن. لسوء الحظ أن هذا اللغو المقصود يخلق الكلمة والموسيقا كما يخلق ارتباطهما بشكل رئيسي. هذا الارتباط الذي يشكل نفسه موضوع الفن الصوتي. ما يحدث في الموسيقا شبيه بما يحدث في الفنون الأخرى بما في ذلك الأدب: حيث أن أعلى أشكال التعبير يقع في جانب الأدب أي بنوع من أنواع الجبر: يجب على الشكل أن يسعى التجريد. وهو كما نعرف أمر لا يتعارض مطلقاً مع الشهوانية.

(١) BARYTON = الجهير الأول: هو الصوت الواقع بين المغني الصالح (تينور) والخفيض

(الباص) في الأوبرا [p] . ويقال: شخصية مرموقة.

وهذا بالضبط ما يرفضه الفن البورجوازي . فهو يريد دائماً حساباً مستهلكيه بسطاء يلوّك لهم العمل ويبالغ في تحديد المقصد خشية ألا يكون مفهوماً بشكل كاف (لكن الفن أيضاً غموض يناقض دائماً، بمعنى من المعاني، رسالته الخاصة لأ سيما الموسيقى التي لا يمكن أن تكون دائماً لاهزينة ولا فرحة). إن الإشارة إلى الكلمة عن طريق الإبراز المبالغ فيه لصوتيتها، والعمل على أن يكون الحرف الحلقي في كلمة CREUSE بمثابة المعول الذي يخرق الأرض أو أن يكون الحرف السني في كلمة SEIN = نهد، نعمة نفاذة، فهذا يعني ممارسة حرفية قصدية، وليست وصفية، وإقامة ترابطات عشوائية. من جانب آخر ينبغي التذكير هنا أن التفكير الميلودرامي الذي ينشأ عنه أداء جيرار سوزاي يشكل أحد المكتسبات التاريخية للبورجوازية. هذا التحميل الزائد الذي نجده في فن ممثلينا التقليديين الذين كوّنتهم البورجوازية كما نعلم، بنفسها ولنفسها. هو الذي يمنح الحرف أهميته غير المناسبة، ويوصل أحياناً إلى حدود اللامعقول. إنها لعلانية SOLENNITE مضحكة تلك التي تصير على مضاعفة حرف N في كلمة SOLENNEL، وإنها لسعادة مفرزة قليلاً تلك التي توحى إلينا عن طريق هذا التفخيم الأولي الذي يطرد السعادة من الفم كما تطرد النواة. وهذا يلتقي مع ثابتة أسطورية، أشرنا إليها في معرض حديثنا عن الشعر: وهي الثابتة القائلة بأن الفن مراكمة تفصيلات مجتمعة أي أنه دال تماماً: الأداء المثالي التنقيطي الذي يؤديه جيرار سوزاي يوازي تماماً ميل مينو درويه إلى الاستعارة الجزئية (التفصيلية) أو البزات المجنحة التي صممها سانكلير (عام 1910) من الريش المرصوص ريشة ريشة بعضه فوق بعض. هذا الفن ينطوي على تخويف سببه التفاصيل. وهو يقع حتماً في الطرف الآخر من الواقعية لأن الواقعية تفترض الترميز TYPIFICATION أي حضور البنية وبالتالي المدة .

هذا الفن التحليلي مآله الإخفاق لا سيما في مجال الموسيقى التي لا يمكن لحقيقتها إلا أن تكون ذات طبيعة تنفسية وعروضية، لكنها ليست صوتية، وهكذا فإن حذقات جيرار سوزاي يحطمها التعبير المفرط للكلمة المكلفة بتلقيح نظام فكري طفيلي في مساحة الفناء غير المترابط.

يبدو أننا نلمس هنا صعوبة كبرى في التنفيذ الموسيقي: وهي إطلاق لون معين لمنطقة داخلية من الموسيقى، وعدم فرضها، مهما كلف الثمن. من الخارج على أنها مجرد علامة فكرية INTELLECTIF : الموسيقى تنطوي على حقيقة

شهوانية، وهي حقيقة كافية لا تشكو من ضيق التعبير. لذا فإن أداء البارعين الرائعين غالباً ما يتركنا غير مقتنعين: فإيقاعهم الحر RUBATO المتميز جداً والذي هو ثمرة سعي واضح نحو الدلالة يحطم عضوية تحمل في ذاتها رسالتها الخاصة بها. هناك بعض الهواة أو حتى المحترفين تمكنوا من العثور على ما يمكن تسميته بالحرف الشامل للنص الموسيقي، مثل بانزيرا بالنسبة إلى الغناء، أو ليباتي بالنسبة إلى الضرب على البيانو، هؤلاء، تمكنوا من عدم إضافة أي مقصد إلى الموسيقى. فهم لا ينشغلون كذباً بكل تفصيلة، وهذا بعكس الفن البورجوازي الذي يظل دائماً متطفلاً INDISCRET. انهم يضعون ثقتهم المباشرة والنهائية في الموسيقى.



البلاستيك

على الرغم من أسماء الراعي اليوناني التي يحملها البلاستيك (POLYETHYLENE PHENOPLASTÉ POLYVINYLE (POLYSTYRENE) فإنه، وقد شهدنا منتجاته في أحد المعارض، أساساً مادة الخيمية. فعلى مدخل الجناح، يقف الجمهور في صف طويل ليرى عملية صنع البلاستيك السحرية: وهي عملية تحويل المادة. هناك آلة رائعة مؤنّبة ومتطاولة (وهو شكل خاص لإظهار سر مسار معين) تقوم دون عناء بسحب أشياء لأمة مُضْلعة من كومة من بللورات مائلة إلى الخضرة. من جانب، هناك المادة الأولية البلورية، ومن جانب آخر هناك الشيء الكامل، الإنساني، وبين هذين الطرفين لا يوجد شيء. لا شيء سوى المسافة، التي بشق النفس يقوم على مراقبتها موظف يضع قبعة، على شكل نصف إله، ونصف رجل آلي.

البلاستيك أكثر من مادة، إنه فكرة تحوّل اللانهائي. إنه، كما يدل اسمه العامي على ذلك، كلية الحضور وقد تحولت إلى شيء مرئي. ولهذا. فهو مادة عجائبية. لأن الأعجوبة هي التغير المفاجيء في الطبيعة. ويظل البلاستيك مشرباً دائماً بهذا الاندهاش: إنه أثر حركة، أكثر منه شيئاً. وبما أن الحركة هنا تقريباً هي حركة لا نهائية تحوّل البلورات الأصلية إلى جملة من الأشياء المشيرة للاستغراب، فإن صناعة البلاستيك في المحصلة، تشكل مشهداً ينبغي العمل على تحليله: بما في ذلك نتائجه. أمام أي شيء نهائي (حقيبة، فرشاة، هيكل سيارة،

(٠) : أسماء بلاستيك مشتقة من مواد كيميائية [م].

لعبة، قماش، أنبوب، حوض أو ورق) لا يكفّ المرء عن حسابان المادة الأولية على أنها لغز رمزي. ذلك لأن مطواعية البلاستيك هي كاملة: فمنه قد تشكل الدلاء كما تشكل الحلي. ومن هنا منشأ الدهشة الدائمة، وحلم الإنسان أمام تكاثر المادة، أمام الروابط التي يراها بين مفرد الأصل وجمع النتائج. وهذه الدهشة هي دهشة راضية، لأن الإنسان يقيس قدرته بالنسبة للتغيرات. وأن مسار البلاستيك نفسه يمنحه فرح الانزلاق العجيب بموازاة الطبيعة.

لكن ثمن هذا النجاح، هو أن البلاستيك وقد صُعد بما هو حركة، لا يوجد بوصفه جوهرًا وقوامه سلبي. فلا هو قاس ولا عميق، وعليه أن يكتفي بخاصية جوهرية حيادية على الرغم من مزاياه التفعّية: كالمقاومة، وهي حالة تفترض مجرد تعليق الترك (التخلي). في الترتيب الشعري للمواد العظيمة. يشكل البلاستيك مادة بشعة ضائعة بين انصهار الكاوتشوك وقساوة المعدن المسطحة: فهو لا يُنجزُ أيًا من المنتجات الفعلية في الترتيب العداني: رغوة، ألياف، طبقات. إنه مادة مُتحوّلة **TOURNEE**. وفي أية حالة يكون فيها، فإن البلاستيك يحتفظ بمظهر نديفي (سبحي)، بشيء غريب، «كريمي» أو جامد، إنه العجز عن الوصول إلى مكانة الأملس المنتصر على الطبيعة، لكن ما يخونه أكثر هو الصوت: إذ أن صوته أجوف ومسطح في الآن نفسه: ضجّته تحلله، كما الألوان، لأنه على ما يبدو عاجز عن تثبيتها ما عدا الكيمائية منها: فمن الأصفر والأحمر والأخضر لا يحتفظ إلا بالحالة العدائية، لا يستخدمها إلا كما يستخدم الاسم. وهو لا يقوى إلا على إعلان مفاهيم الألوان.

إن دُرْجة البلاستيك تعني تطوراً في اسطورة التقليد **SIMILI**. ونحن نعرف أن التقليد تاريخياً هو استعمال بورجوازي (أول الشعور المستعارة يعود تاريخه إلى عهد الرأسمالية). لكن التقليد، حتى الآن، ظل مطبوعاً بطابع الادّعاء، وكان جزءاً من عالم المظاهر وليس من عالم الاستعمال، وكان يهدف إلى إعادة إنتاج المواد الأكثر ندرة بأقل التكاليف كالماش، والحرير، والريش، والفراء والفضة وكل لمعان العالم الباذخ. البلاستيك المطوي هو مادة منزلية. وهو المادة السحرية الأولى التي ترضخ للتفاهة **PROSAISME**. ذلك لأن هذه التفاهة تشكل سبب وجوده المنتصر. وللمرة الأولى تسعى الخدعة لتكون عامة وليس إلى الندرة، وفي الوقت نفسه تغيرت الوظيفة السلفية للطبيعة: فلم تعد هي الفكرة والجوهر الصافي الذي نسعى للعثور عليه أو إلى تقليده. إذ هناك مادة مصطنعة أخصب من كل مناجم

العالم ستحل محله وتتحكم حتى باختراع الأشياء. الشيء الفاخر مصدره الأرض دائماً، ويذكر باستمرار، بمصدره المعدني أو الحيواني، وبموضوع الطبيعة التي هو تحقيق مادي لها. البلاستيك بمجملته يبتلعه استخدام: إذ أننا نخترع الأشياء للاستمتاع باستخدامها. وألغى تدرج المواد. وحل محلها شيء واحد: العالم كله يُحوّل إلى بلاستيك (يَتَبَلَسَتْ) لأننا بدأنا على ما يبدو بصناعة شرايين أورطية من البلاستيك.



« عائلة البشر الكبير »

قام في باريس معرض كبير للصور الضوئية كان يهدف إلى إبراز شمولية الحركات البشرية في الحياة اليومية لبلدان العالم كافة: فالولادة، والموت، والعمل، والمعرفة والألعاب تفرض على الناس التصرفات نفسها: هناك إذا عائلة للإنسان.

The FAMILY OF MAN^(١). هذا هو، على الأقل، العنوان الذي أقيم المعرض تحته، وهو عنوان جاءنا من الولايات المتحدة. فترجمه الفرنسيون بـ LAGRANDE FAMILLE DES HOMMES = عائلة البشر الكبرى. وهكذا ما كان من شأنه أن يكون تعبيراً حيوانياً ZOLOGIQU لا يحتفظ من تشابه التصرفات إلا بوحدة النوع، تأخلق هنا، واتخذ صفة عاطفية. وترانا فجأة وقد عدنا إلى الأسطورة الغامضة لمفهوم «الجماعة» البشرية، التي تغذي حجتها جزءاً من نزعتنا الانسانية.

هذه الأسطورة تعمل على مرحلتين: أولاً تؤكد اختلاف الأشكال البشرية أو تزاود على المجلووية EXOTISME، فتظهر اختلافات النوع اللامحدودة، وتنوع الألوان [ألوان جلود البشر] وكذلك آفاق التفكير والعادات. فنستمتع قاصدين بتشويش صورة العالم. ومن هذه التعددية نستخلص إجماعاً: العالم يلد، ويعمل ويضحك ويموت بالطريقة نفسها في أي مكان. وإذا ما زالت بعض هذه الأفعال ACTES تحتفظ بخصوصية عرقية، فهذا يعني أقلها أنه يوجد في أعماق الواحد

(١) : عائلة الانسان ، بالانكليزية في النص [م] .

منا «طبيعة» معائلة، وأن تنوعها، ليس إلا شكلي لا ينفي وجود أساس مُشترك. وهذا يعني افتراض جوهر بشري، وبهذا يعود الله ليدخل معرضنا من جديد: فتنوع البشر اعتراف بقوته وبغناؤه. ووحدة حركاتهم تدل على إرادته. هذا ما أوحى إلينا به المنشور التوضيحي للمعرض، والذي يؤكد، بقلم أندريه شامبسون: «أن هذه النظرة إلى الوضع البشري ينبغي أن تشبه قليلاً عطف الرب على مَنْمَلَتنا الآنية والسامية».

الرسم الروحي تضاعف من حدته الاستشهادات التي ترافق كل موضوع من موضوعات المعرض: وغالباً ما تكون هذه الاستشهادات عبارة عن أقوال مأثورة «بدائية»، وآيات من العهد القديم. وكلها تتحدث عن الحكمة الخالدة، وعن نظام تأكيدات فر من التاريخ: «الأرض أم لا تهلك أبداً، كل الخبز والملح وقل الحقيقة، الخ». إنها هيمنة الحقائق الوعظية وربط عهود البشرية بأكثر درجات هويتها حيادية. هناك حيث لا يعود قيمة لحتمية البدهيات إلا من خلال لغة «شاعرية» بحتة. كل شيء هنا. بما في ذلك مضمون الصور وجاذبيتها، والخطاب الذي يبررها يهدف إلى إلغاء الوزن الحاسم للتاريخ. لقد وضعونا على سطح هوية، ومنعونا، عن طريق العاطفة، من الدخول في تلك المنطقة اللاحقة للتصرفات البشرية، هناك حيث الإغتراب التاريخي يوصي بتلك «الاختلافات» التي نطلق عليها هنا بكل بساطة اسم «اللاعديلات». أسطورة «الوضع» الإنساني هذه تستند إلى كذبة قديمة جداً تنطوي دائماً على وضع الطبيعة في عمق التاريخ. كل نزعة إنسانية تفترض أنه إذا حككنا تاريخ الناس قليلاً، فإن نسبة مؤسساتهم أو التنوع السطحي لجلودهم (ألوانهم) (لكن لماذا لا نسأل أهل إيميت تيل، ذلك الزنجي الشاب الذي قتل البياض، عن رأيهم بعائلة البشرية الكبرى؟) فسوف توصلنا سريعاً إلى فليس^(١) عميق لطبيعة بشرية شاملة. أما النزعة الإنسانية التقدمية، فعلوها أن تفكر دائماً بقلب عبارات هذا التزييف القديم رأساً على عقب، والاستمرار في صقل الطبيعة وقوانينها، وحدودها، بهدف اكتشاف التاريخ وفرض الطبيعة في نهاية المطاف، باعتبارها، هي نفسها تاريخية.

(١): فليس، TUF اسم نعتي يُطلق على تكوينين مساميين من طبقات الأرض: التكوين الرسوبي

والتكوين الثوراني. [م]

ها كم مثالين عرفناهما من معرضنا، الولادة، والموت. نعم، إنهما حقيقتان من حقائق الطبيعة، وهما حقيقتان كونيتان، لكن إذا نزعنا التاريخ منهما، فلا يبقى شيء نقوله، وعندها يصبح التعليق مجرد لغو. إخفاق الصورة الضوئية يبدو لي هنا صاعقاً: فإعادة قول الموت أو الولادة لا تعلمنا شيئاً. ولكي تصل هاتان الحقيقتان الطبيعيتان إلى مستوى اللغة الفعلية لا بد من دمجهما في نظام المعرفة، أي افتراض أننا قادرون على تغييرهما، وبالتالي إخضاع طبيعيتهما إلى نقدنا بوصفنا بشراً. إذ مهما كانت شعوليتهما فهما خطان من خطوط كتابة تاريخية. لا شك أن الطفل يُولد دائماً، لكن ما الذي يهمنا، ضمن الحجم العام للمشكلة البشرية، من «جوهر» هذه الحركات مقابل أشكال كينونتها، التي هي أشكال تاريخية؟ سواء وُلدَ الطفل، بشكل جيد أم سيء، وسواء سبب أم لم يسبب الآلام لأمه، وسواء كان مصيره. الموت أم لا، وسواء وصل إلى هذا الشكل أو ذاك من أشكال المستقبل، فهذا ما ينبغي على معارضنا أن نقوله لنا. وليس عين الولادة الشعرية الخالدة. وهذا نفسه ينطبق على الموت: فهل ينبغي لنا فعلاً أن نمجد جوهره مرة أخرى، والمخاطرة بأننا لا زلنا قادرين على مقاومته؟ هذه السلطة التي لا تزال شابة، وشابة جداً هي التي ينبغي علينا تعظيمها وليس تعظيم الهوية العقيمة للموت «الطبيعي». وماذا نقول عن العمل الذي يضعه المعرض في عداد الوقائع الكونية الشاملة، ويربطه بالولادة وبالموت كما لو كان الأمر يتعلق بنظام الحتمية نفسه؟ أن يكون العمل حقيقة سلفية لا يمنع أبداً من أنه يظل حقيقة تاريخية تماماً. أولاً، وحتمياً، في أشكاله كلها، وفي بواعثه.... وغاياته ومكتسباته، لدرجة أنه لن يكون أبداً من الأمانة خلط العامل المستعمر والعامل الغربي في كيان حركي واحد (اسألوا العملا القادمين من شمال أفريقيا القاطنين في منطقة لاغوت دور عن رأيهم بعائلة البشر الكبرى). ثم أننا نعرف، من خلال حتمية العمل نفسها، أنه «طبيعي» طالما أنه «مُربح»، وحينما نغير حتمية الربح، فإننا سنغير ربما ذات يوم حتمية العمل. هذا العمل المؤرخن تماماً هو الذي ينبغي أن يحدثونا عنه وليس عن الجمالية الخالدة للحركات الكادحة.

إنني أخشى كثيراً ألا يكون التبرير النهائي لهذه الآدمية ADAMISME في إعطاء جمود العالم ضماناً «حكمة» و«شاعرية» لا تخلد حركات الإنسان إلا بهدف إبطال مفعولها.



(٥) شيء الميوزيك هول

مهما بلغ زمن المسرح، فإنه يظل زمناً مُتصلاً. أما زمن المنوعات (الميوزيك هول) فهو، بالتعريف، زمن متقطع. إنه زمن فوري (مباشر). وهنا يكمن معنى المنوعات: ليكن الزمن المسرحي زمناً مضبوطاً، وحقيقياً وكوكبياً، أي زمن الشيء نفسه وليس زمن توقعه (المأساة) أو مراجعته (الملحمة). وميزة هذا الزمن الحرقي هي أنه الوحيد القادر على خدمة الحركة، لأنه من الواضح أن الحركة لا توجد بوصفها مشهداً إلا انطلاقاً من اللحظة التي ينقطع فيها الزمن (نرى هذا في الرسم التاريخي، حيث تقوم حركة الشخصية المبالغته - وهذا ما سميت في موضع سابق بالنومين NUMEN - بتعليق المدة). في العمق، الحقيقة ليست مجرد تقنية عملية، إنها شرط الخدعة (بالمعنى البودليري للكلمة). وإخراج الحركة من لبها الزمني الناعم، وتقديمها في حالة تفصيلية نهائية، تمنحها شكل العيانية VISUALITE المجردة، وتخليصها من كل علة، واستهلاكها كمشهد وليس كدلالة، تكلم هي الجمالية الأصلية لمسرح المنوعات. أشياء (الغطاسين^(١٠٠)) وحركات (البلهوانيين) المنفصلة عن الزمن (أي منفصلة عن العاطفة PATHOS وعن العقل LOGOS في الوقت نفسه) تلمع كالزينات الصافية، تذكر بالدقة البودليرية الباردة حول الحشيش، وبالعالم مُطهر تماماً من كل أشكال الروحانية، لأن هذا العالم قد تنازل تماماً عن الزمن.

(٥) : مسرح المنوعات حيث تؤدي الرقصات والألعاب البهلوانية بالإضافة إلى الغناء [م]

(٥٥) : وتأتي بمعنى «غاسل الأواني في مطعم». المعنى المقصود غير واضح، مع أنني أرجح ذلك الوارد

أعلاه [م]

إذاً ، فكل شيء جاهز في مسرح النّوعات بهدف التحضير الحقيقي لارتقاء الشيء والحركة (وهذا لا يمكن أن يحدث في الغرب الحديث إلا ضد المشاهد السيكولوجية وضد المسرح بشكل خاص). تتكوّن الواحدة من مواد مسرح النّوعات تقريباً دائماً من حركة ومن مادة: الدهانات ووسيلتها (مقفزها) المبرّقة، وأجسام البهلوانيين المتبادلة، والراقصين، وبهلوانية الرّجلين ANTIPODISTES (وهي مواد أفضلها لأن الجسم يوضع فيها بنعومة: وهو ليس شيئاً قاسياً وليس مقذوفاً كما هو الحال في البهلوانية الضّرقة. إنه بالأحرى مادة طرية وكثيفة، وتسائر أقصر الحركات) ، والنحاتون الهزليون بمعاجينهم متعددة الألوان، والحواة الذين يلتهمون الورق والحريز والسجائر، والنشالون وهم ينشلون الساعات ومحافظ النقود، الخ. إذا، فالحركة وماداتها هما الأداتان الطبيعيتان لقيمة ما وصلت إلى الخشبة إلا بفضل مسرح النّوعيات (أو السيرك). الذي هو العمل. مسرح النّوعيات، على الأقل في جزئه النّوع (لأن الأغنية التي تحصل على النجومية الأمريكية تنشأ عن أسطورية أخرى). هو الشكل الجمالي للعمل. فكل مادة (نمرة) تقدّم فيه سواء على شكل ممارسة لجهد أم لنتاج. أحياناً يبدو الفعل ACTE (فعل لاعب الخفة، أو البهلواني، أو التقليد) تارة كخلاصة نهائية لليلة طويلة من التدريب، وطوراً يعاد خلق العمل (عمل الرسامين والنحاتين، والهزليين) بشكل كامل أمام الجمهور. منذ البداية. على أية حال. ذلك الحدث الناتج هو حدث جديد، وهذا الحدث يتكوّن من الكمال الضعيف للجهد.

أو بالأحرى حينما يكون الجهد خدعة أكثر دقة. فإنك تقبض عليه وهو في ذروته، عند هذه اللحظة المستحيلة تقريباً، حيث سيتلاشى [الجهد] في تمامية تجقيقه دون أن يتخلى. مع ذلك عن المخاطرة باخفاقه. في مسرح النّوعيات، كل شيء تقريباً مكتسب. لكن هذا الـ تقريباً هو الذي يكوّن المشهد، ويحفظ له فضيلته بما هو عمل، على الرغم من جاهزيته. إن ما يتيح مسرح النّوعيات إظهاره، ليس نتيجة الفعل إنما شكل كينونته، إنه رقة سطحه الناجح. وهذه طريقة لجعل حالة متناقضة من التاريخ البشري ممكنة: وهي أن يكون مجموع العضلات القاسية لعمل صعب، والنعومة الهوائية لفعل منحدر من سماء سحرية في الوقت نفسه منظرين في حركة الفنان: مسرح النّوعيات هو العمل الإنساني المخلد والمتسامي. الخطر والجهد معبر عنهما في الوقت الذي يُدركان فيه في جو الضحك أو في جو الرضى.

طبعاً ، لا بد أن يتوافر في مسرح النواعات إذهال عميق يمحو عن التعب كل شكل من أشكال الخشونة ولا يترك فيه سوى صورتها. هناك تهيمن الكرات اللامعة والعصي الخفيفة، وقطع الأثاث المؤنّبة، والحرائر الكيميائية، والبياضات الصّارة [من صرير] والهراوات المتلألئة ، البذخ المرثي هنا يُظهر السهولة، الموضوع في ضوء (وضوح) الجواهر، وقيد الحركات: أحياناً يكون الإنسان دعامة منتصبه، شجرة تتسلقها امرأة - طائرة، وأحياناً أخرى تكون السهولة موضوعاً مشتركاً بين كل من في القاعة، كالحس بالاندفاع، وبالجاذبية غير المقهورة بل المُصعّدة بفضل القفز. في هذا العالم المُعَدّن، تنبثق أساطير الإنتاش (التوالد) القديمة، وتعطي لعرض العمل هذا ضماناً حركات طبيعية قديمة بما أن الطبيعة هي دائماً صورة مستمرة، أي صورة السهل.

هذا السحر الفصلي لمسرح النواعات هو أساساً سحر مديني: ليس من قبيل المصادفة أن مسرح النواعات هو واقعة أنجلو - ساكسونية نشأ في عالم التجمعات المدينية المفاجئة ومن أساطير العمل الصحابية^(١) : إعلاء الأشياء، وللعادن، والحركات المتخيّلة، وتصعيد العمل عن طريق الغائه السحري، وليس عن طريق تكريسه، كما هو الحال في الفولكلور الريفي، وكل هذا يشكل نوعاً من خدعة المدينة، المدينة ترفض فكرة الطبيعة المتجانسة، وهي ترجع الفضاء إلى استثمارية للأشياء الصلبة اللامعة، النتيجة التي يعطيها فعل الفنان مكانة الفكر الإنساني المحترم: العمل ، لا سيما حين يكون مُوسطراً يصنع المادة الجيدة، لأنه يبدو وكأنه يتأملها بشكل لا نظير له، الأشياء المُعَدّنة، المقذوفة ، المتلقاة، والمجسوسة، وكل لمعان الحركات المتحاورة أبداً مع الإشارات، هذه الأشياء تفقد هنا المكابرة المشؤومة لعشوائيتها: حينما تكون الأشياء مُصطنعة واستخدامية، فإنها تكفّ عن أن تكون لحضة إضجار.



(١): QURKERISTE : شيعه الصاحبين البروتستانتية تدعو إلى السلام والبساطة وحب البشر. [م].

غادة الكاميليا

لا أبري في أي مكان لا يزال عرض غادة الكاميليا مستمراً (وقد عُرِضت منذ فترة في باريس). لا بد لهذا النجاح من التنبيه إلى أسطورة حول الحب الذي ربما لا زال موجوداً، لأن اغتراب ما رغريت غوتيه أمام طبقة السادة ليس مختلفاً في أعماقه عن اغتراب البرجوازية الصغيرة اليوم في عالم مصنف أيضاً. الحقيقة أن الأسطورة الرئيسية لغادة الكاميليا ليست في الحب، بل في الاعتراف. فما رغريت تحب ليتم الاعتراف بها، ولهذا فإن مشاعرها تأتي من الآخرين، أما أرمان (وهو ابن مُحَصِّل أموال عام) فيعاني من حب كلاسيكي، بورجوازي ورثه عن الثقافة الجوهرية ESSENTIALISTE واستمر وجودها في تحليلات بروسست: إنه حب تمييزي، حب المالك الذي يحمل فريسته، حب باطني لا يعترف بالعالم إلا في أوقات مُتَقَطعة ودائماً من خلال الشعور بالإحباط كما لو أن العالم لم يكن أبداً سوى تهديد بالسرقة (غيرة، تشوش، احتقار، قلق، ابتعاد، تقلب مزاجي، إلخ). أما حب مارغريت فيقع على الطرف النقيض. أولاً تأثرت مارغريت بإحساسها أن أزمان.... يعترف بها، ولم يكن الهيام بالنسبة إليها قيماً بعد إلا توسلاً دائماً لهذا الاعتراف: لهذا . فإن التضحية التي تقدمها إلى السيد دوفال بتنازلها عن أرمان. ليست أخلاقية على الإطلاق (على الرغم من التشدق الكلامي). إنها تضحية وجودية، ليست سوى نتيجة منطقية لفرضية الاعتراف، ووسيلة رفيعة (أرفع من الحب بكثير) لكي تكسب اعتراف عالم السادة بها. وإذا ما أخفت مارغريت تضحياتها وغطتها الوقاحة، فهذا لم يحصل إلا حينما صارت الذريعة أدباً بالفعل: النظرة المُعترِفة بالبورجوازيين

أنيطت هنا بالقارئ، الذي بدوره، يعترف بمارغريت من خلال احتقاره لعشيقها.

هذا يعني ان سوء التفاهم الذي عَجَّل بالحبكة يخلو هنا من الطابع السيكلوجي (حتى لو كانت اللغة مفرطة في سيكلوجيتها): أرمان ومارغريت لا ينتميان إلى الوسط الاجتماعي نفسه، والعلاقة بينهما ليست علاقة بينهما مأساوية على طريقة راسين، ولا علاقة تكلف على طريقة ماريغو. الصراع خارجي. فنحن هنا لسنا إزاء هيام منقسم على نفسه، إنما أمام هيامين من طبيعة مختلفة لأنهما ناشئان عن مواضع مختلفة في المجتمع. فهيام أرمان، هذا النمط البورجوازي ذو النزعة التملكية هو، بالتحديد، قتل للآخرين. وهيام مارغريت عاجز عن تنويع الجهد الذي تبذله لتحقيق الاعتراف بوجودها، إلا بتضحية ستشكل بدورها القتل غير المباشر لهيام أرمان. إن مجرد الاختلاف الاجتماعي الذي وصلتته، المعارضة الإيديولوجية العنيفة وضخمته، لا يمكن أن ينشأ عنه سوى حب مستحيل، استحالة يمثل موت مارغريت (مهما كانت مقنعة على الخشبة)، إلى حد ما، رمزاً جبرياً لها.

الفرق بين الحُبَيْن ناشئ حتماً عن الفرق بين وضوحين: أرمان يعيش في ماهية الحب وخلوده. أما مرغريت فتعيش في وعي اغترابها، وهي لا تعيش إلا في هذا الاغتراب: انها تعرف ذاتها، وتريد، إل حد ما، أن تكون محظية، وتصرفاتها الساعية للتآلف مع البيئة، هي أيضاً تصرفات اعتراف: فأحياناً تفرط في تحمل مسؤولية اسطورتها وتغرق في دوامة الحياة الكلاسيكية للمحظية (التي تشبه أولئك الشاذين جنسياً الذين يتحملون مسؤولية أنفسهم بالإفصاح عن حالتهم). وأحياناً أخرى تعلن.. عن قدرة على التجاوز تهدف إلى جعل الآخرين يعترفون بالتفاني من أجل ظرف معين أكثر من الاعتراف بفضيلة «طبيعية»، كما لو كانت وظيفة التضحية ليس أبداً إظهار قتل المحظية التي تمثلها، بل على العكس. إظهار محظية تفضيلية ضُخمت، دون أن تفقد شيئاً من ذاتها، بشعور بورجوازي عالي المستوى.

هكذا نرى كيف يتحدد المضمون الأسطوري لهذا الحب الذي يشكل نمط الحياة الشعرية للبورجوازية الصغيرة. وهذه حالة خاصة من حالات الأسطورة

المحددة بنصف وضوح، أو حتى نكون أكثر دقة، بوضوح طفيلبي (وهذا نفسه الذي اشرنا إليه في الواقع التنجيمي).

مارغريت تعرف اغترابها، أي أنها ترى الواقع على أنه اغتراب، لكنها تُطيل هذه المعرفة بتصرفات عبودية بحتة. أو أنها تمثل دور الشخصية الذي ينتظره السادة منها. أو أنها تحاول الانضمام إلى قيمة داخلية خاصة بعالم السادة هذا. وفي الحالتين، مارغريت ليست أبداً أكثر من وضوح مغترب: ترى أنها تتألم، لكنها لا تتخيل أي علاج لألمها سوى العلاج الطفيلبي: إنها تعرف بأنها شيء، لكنها لا تفكر لنفسها بمنحى آخر سوى أن تؤثث متحف السادة. وعلى الرغم من بشاعة الحبكة، فإن شخصية كهذه لا تخلو من بعض الثراء الدرامي: لا شك أن هذه الشخصية ليست مأساوية (القدر الذي ينيخ على مارغريت هو قدر اجتماعي وليس قدراً ميتافيزيقياً) ولا هي هزلية (لأن تصرف مارغريت سببه ظرفها، وليس ماهيتها) ولا هي بالطبع شخصية ثورية (لأن مارغريت لا تمارس أي نقد إزاء اغترابها). لكن ينقص هذه الشخصية الشيء القليل لكي تصل إلى مصاف الشخصية البريختية: شخص مغترب لكنه يخضع للنقد. إن ما يبعد هذه الشخصية عن الشخصية البريختية – وبشكل أكيد – هو وضعيتها POSITIVE: مارغريت غوتية «مؤثرة» من خلال مرضها بالسل الرئوي، ومن خلال عباراتها الجميلة. وهي تمسك بمجمل جمهورها وتوصل عماها إليه: لأنها حمقاء مؤقتاً إلا أنها فتحت أعين البورجوازية الصغيرة، متشدقة ونبيلة، وجدية. لهذا فقد حذرت ذلك الجمهور.



بوجاه والمثقفون

من هم المثقفون بالنسبة إلى بوجاد ؟ إنهم ، أساساً ، «الأساتذة» (السوربونيون، المربّون البواسل، المثقفون في مراكز المحافظات) . والفنّيون (تكنوقراطيون، خريجو البوليتكنيك، متعدّدو المواهب أو متعدّدو اللصوصيّة). ربما كانت قسوة بوجاد إزاء المثقفين قائمة على حقد مادي: «فالأستاذ، انتهازي. أولاً لأنه يقبض أجراً شهرياً (عزيزي بييرو، لم تكن تدرك سعادتك حينما كنت مأجوراً)» (1). ثم لأنه لا يصرح عن دروسه الخاصة. أما بالنسبة للفنّي، فهو ساديّ، لأنه يضطهد دافعي الضرائب تحت شعار المراقب. لكن، وبما أن البوجادية قد سَعَت إلى تكوين أنماطها الأوليّة الكبرى، سرعان ما نُقِلَ المثقف من الفئة المالية إلى فئة الأساطير .

والمثقف مثله مثل أي كائن أسطوري، فهو يدخل في ثيمة عامة، في جوهر: هو الهواء أي (على الرغم من أن هذه الهوية تعوزها العلميّة) الفراغ. وبما أن المثقف علوي، فإنه يطير، لا «يلتصق» بالواقع (والمقصود بالواقع الأرض طبعاً، تلك الأسطورة الغامضة التي تدل على الجنس، والريفيّة، والمحافظات، والحس السليم ، والغامض المتعدد، كل هذا يعني الواقع). صاحب المطعم الذي يستقبل عنده المثقفين باستمرار يسميهم بـ «الطوّافات» وهي صورة تقليديّة لأنها تنزع عن الطيران القوة الرجوليّة التي تتمتع بها الطائفة: المثقف ينفصل عن الواقع، لكنه يبقى في الهواء، في موضعه يدور حول نفسه، وصعوده هو صعود رعييد. والمثقف بعيد عن السماء الدينيّة وعن أرض الحس السليم الصلبة. ما يعوز المثقف هي «الجذور» المتأصلة في قلب المجتمع. والمثقفون ليسوا مثاليين ولا واقعيين، إنهم كائنات غائمة، «بلهاء». وارتفاعهم الصحيح لا يتجاوز ارتفاع الغيمة، ارتفاع ذلك الكلام الأريستوفانيّ المكرور (المثقف كان يعني إذا سقراط). وبما أن المثقفين معلقون

في الفراغ العلوي، فهم جميعاً مبتلّون به، إنهم «الطبل الذي يقرع بفعل الهواء»: نرى هنا ظهور الأساس، الذي لا محيد عنه، لمجمل الموقف المضاد للثقافة: الاشتباه باللغة، إرجاع كلام الخصم إلى مجرد ضجة طبقاً لتلك الطريقة الدائمة التي تميز الماحكات البورجوازية الصغيرة التي تنطوي على الكشف لدى الآخرين عن عجز يُضاف إلى ذلك الذي لا يراه الإنسان في نفسه، وتحميل الخصم تبعات أخطائه، وتسمية عماه بالغموض، وتشوشه الكلامي بالصمم.

إن «علوية» العقول «العليا» تُخلطُ هنا بالتجريد، لا شك يسبب حالة مشتركة بين العلو وبين المفهوم، وهذه الحالة هي الانحراف. والتجريد المقصود هنا تجريد ميكانيكي، باعتبار أن المثقفين ليسوا سوى آلاتٍ للتفكير (ما يعوزهم هنا ليس «القلب» كما يقول الفلاسفة العواطفيون، بل «المهارة» وهي نوع من التكتيك الذي يغذيه الحدس). ثيمة التفكير الآلي هذه تتمتع طبعاً بصفات رائعة تمرّ الأذية فيها: أولاً الماحكة (لأن المثقفين شكاكون أمام بوجاد)، ثم الخبث، لأن الآلة، في تجرّدها، هي سادية: موظفو شارع ريفولي، هم عبارة عن «فاسقين» يستمتعون بإيلام دافعي الضرائب: وهم عملاء النظام، وهم جانبُ المعتد، هذا الاختراع العظيم ذو التكاثر السلبي، الذي كان يطلق الصرخات في وجه ميشليه، كما كان يعتقد اليسوعيون. وخريجوا البوليتكنيك لهم عند بوجاد الدور نفسه الذي كان لليسوعيين بالنسبة لليبراليين الماضي: فهم مصدر الشرور المالية كافة (عن طريق شارع ريفولي، حيث يطلق عليه الجحيم من باب التورية)، انهم بُناة نظام يخضعون له فيما بعد كالجثث، PERENDE AC CADAVER كما يقول اليسوعيون.

ذلك لأن العلم، كما يراه بوجاد، هو أهل للافراط وبما أن أية واقعة بشرية، حتى لو كانت عقلية، لا توجد إلا بما هي صفة، فيكفي أن نقارن حجمها بمقدرة البوجادية المتوسطة حتى نقرر أنها فائضة. من المحتمل أن مبالغات العلم تشكل تماماً فضائله، وأنه [العلم] يبدأ من حيث يجده بوجاد عديم الجدوى. لكن هذا التكميم ثمين في البلاغة البوجادية لأنه يولد الوحوش، أي خريجي البوليتكنيك، وهم أصحاب العلم الصافي، المجرد الذي لا ينطبق على الواقع إلا على شكل عِقَابِي^(*)

(*) : غالبية الاستشهادات مأخوذة عن كتاب بوجاد: اخترت الصراع.

ليس هناك حكم بوجود وحده حول خريجي البوليتكنيك (والمتقنين) فهناك أحكام أخرى مؤسّسة . لكن لا شك أنه بالإمكان «تصحيح» وضع «المثقف في فرنسا». أن ما يعاني منه المثقف هو التضخم الزائد (وبالتالي يمكننا إجراء عملية له) وهو أنه أضاف إلى الكمية الطبيعية لذكاء التاجر الصغير شيئاً من الثقل المفرط: هذه الإضافة تتكون من العلم نفسه، العلم الموضّع والمُفهم في الآن نفسه، وهي نوع من المادة الوازنة التي تلتصق بالإنسان أو تنتزع عنه كالتفاحة المتحركة أو قليل الزبدة الذي يضيفه العطار أو يُنقصه ليحصل على وزنة صحيحة. ان كون البوليتكنيكي مشدوه بالرياضيات فهذا يعني، بعد أن يتجاوز نسبة معينة من العلم، أننا نتطرق إلى العالم الكميّ للسموم.. حينما يخرج العلم من الحدود السليمة للتكميم QVANTIFICATION ، فستزول الخطوة عنه طالما صرنا عاجزين عن تحديده على أنه عمل. المثقفون، والبوليتكنيكيون والأساتذة، والسوربونيون ، لا يفعلون شيئاً : إنهم مدعوون ولا يترددون على المقاهي المناسبة إنما على البارات الراقية الواقعة على الضفة اليسارية [لنهر السين]: وهنا يبرز موضوع عزيز على كل الأنظمة القويّة: وهو مواحدة الحياة الثقافية بالبطالة: فالمثقف، بالتعريف، كسول، ولا بدّ من وضعه في خضم العمل وتحويل فعالية لا تُقاس إلا من خلال إفراطها الضار، إلى عمل محسوس. أي أن يكون العمل خاضعاً للمقاييس البوجادية. ونحن نعرف أنه لا يوجد عمل أكثر تكميماً – وبالتالي أكثر نفعا – من حفر الثقوب وتكويم الحجارة. هذا هو العمل في حالته الأصلية، وهو العمل الذي تحتفظ به منطقياً الأنظمة ما بعد البوجادية لكل مثقف غاظم عن العمل. تكميم العمل هذا يستتبع طبعاً تدعيماً للقوة الجسدية، قوة العضلات، وقوة الصدر. وقوة الذراعين. بينما الرأس يظل مكاناً مشبوهاً طالما أن منتوجاته نوعية وليست كمية. هنا نعثر على فقدان الثقة المكررة بالدماغ (السّمك يتعفن من رأسه) هذا ما يقوله أصحاب بوجاد غالباً الذي تكمن نكبتة الحتمية في طرفية موقعة الكائن في أعلى الجسم قريباً من الغيمة بعيداً عن الجذور. وهم يحتفلون غموض العلوية حتى النهاية. وتتكوّن هنا نظرية في علم نشأة الكون COSMOGOMEE سوف تعتمد باستمرار على تشبيهات مُبهمّة بين الجسدي والأخلاقي والاجتماعي. وعلى أن الجسد يصارع ضد الرأس، وهذا هو صراع الصغار، صراع الغامض الحيوي ضد ما هو في الأعلى EN - HAUT.

وقد سارع بوجاد نفسه إلى إبراز أسطورة قوته الجسدية بما أنه يحمل شهادة مُرشِد MONTEUR ، خريج ألمانيا الاتحادية، ولاعب روغبي، وهذه السوابق كلها تضمن قيمته: القائد يقدم لقواته قوة يمكن قياسها أساساً في مقابل الحصول على ولائها، بما أن هذه القوة هي قوة الجسد. النفوذ الأول لبوجاد (المقصود هو أساس الثقة التجارية التي يمكن منحها إياها) تكمن في مقاومته («بوجاد، هو الشيطان بعينه، إنه إنسان لا يتعب»). حملاته الأولى كانت، قبل كل شيء، عبارة عن أداءات جسمانية كانت تصل حتى الأداءات فوق البشرية («إنه الشيطان بعينه»). هذه القوة الفولاذية تبرزُ كلفة الحضور UBIQUITE (بوجاد في كل مكان في الوقت نفسه). إنها قوة تلوي المادة نفسها (بوجاد يعطل كل السيارات التي يستخدمها). ومع ذلك فبوجاد يتمتع بقوة أخرى غير قوة المقاومة: وهي نوع من الجاذبية الجسدية الممنوحة له، فضلاً عن القوة - السلعة، كواحد من تلك الأشياء الزائدة التي بواسطتها - تبعاً لقوانين قديمة جداً - كان المشتري يكبل البائع بملكب عقاري: هذا «البخشيش» الذي يؤسس القائد ويظهر كما المخصص للنوعية في اقتصاد التقدير هذا، إنه صوته. لا شك أن هذا الصوت ناتج عن مكان مُفضّل من الجسد، وهو مكان أوسط وعاضِل في الوقت نفسه، أي التجويف الصدري الذي يشكل في مُجمل هذه الأسطورة الجسدية نقيض الرأس تماماً. لكن الصوت ناقل الكلمة المصلحة لا يخضع لقانون الكميات القاسي: في صيرورة الابتذال، مصير الأشياء الشائعة، يقيم الصوت وهشاشته، تبعاً فجيعة للأشياء الباذخة، بالنسبة. بالنسبة للصوت، ليس الاحتقار البطولي للتعَب، والتحمّل الشديد، هو ما يلزم: بل هي الداعية الرقيقة للبخاخ، ومساعدة الميكروفون الرخوة. صوت بوجاد يتلقى، عن طريق التحويل، قيمة دقيقة ومدهشة، في أساطيريات أخرى، هي من شأن دماغ المثقف ومن البدهي أن يتمتع معاونو بوجاد بالهبة نفسها. وهي هبة أكثر فظاظة، لكنها مع ذلك أقل شيطانية: أي هبة المقيمين COSTAUD : «الفحل لوناى، وهو لاعب روغبي سابق، بساعديه الشعورين القويين.. لا يشبه أبداً ابن مريم [المسيح]»، وكانتالو، «طويل، قوي، منحوت من كتلة، نو نظرة مستقيمة، قبضة يده رجولية وحرّة». لأن الاكتمال الجسدي يؤسس وضوحاً أخلاقياً، كما تقول قاعدة إدغامية قديمة CRASE. يخامرنا الشك في أن الجوهر المشترك بين كل هذه الاعتبارات هو الرجولة (الفحولة) التي ينوب «الطبع» عنها من الناحية الأخلاقية. والطبع منافس للذكاء

الذي لا تقربه السماء البوجادية. حيث يحل محلّه فيها فضيلة فكرية خاصة وهي المهارة. البطل. عند بوجاد. كائن يتمتع بالعدوانية والخبث في الوقت نفسه («إنه ولدٌ داهية»). هذه الخدعة. مهما كانت عقلية (ذكية) فإنها لن تعيد إدخال العقل المكروه في السماء البوجادية: لأن الآلهة البورجوازية الصغيرة تعطيها أو تسحبها كما تشاء. وفقاً لنظام معين من الحظ: إنها هبة جسدية تقريباً تشبه حاسة الشم الحيوانية. والحظ ليس سوى ثمرة نادرة من ثمار القوة. وسلطة سريعة الاستجابة لالتقاط الريح («أنا. أسير بتوجيه الرادار»).

على العكس، فإن المثقف مدان بسبب بشاعته الجسدية: مَنديس^(*) قبيح كأس البستوني، وهيئته تشبه زجاجة من زجاجة ماء فيشي (وهو احتقار مزدوج للماء ولعسر الهضم). وبما أن الكائن الثقافي ملتجئ في تضخم رأس ضعيف وعديم الفائدة، فهو مصاب بأشدّ العاهات الجسدية وهي التعب (البديل الجسدي للانحطاط): ومع أنه عاطل عن العمل فهو متعب بالوراثة، تماماً كالبوجادي الذي على الرغم من أنه عامل نشيط فهو مُعافى. وهنا نصل إلى الفكرة العميقة المتعلقة بأخلاقية الجسم البشري: وهي فكرة الجنس RACE: المثقفون يكونون جنساً، والبوجاديون يكونون جنساً آخر.

ومع ذلك فإن لبوجاد مفهومه حول الجنس، وهو مفهوم متناقض للوهلة الأولى. وبما أن بوجاد قد لاحظ أن الفرنسي المتوسط هو نتاج خليط متعدد (وهي نعمة معروفة إذ يقال إن فرنسا بوتقة الأعجناس). تنوع الأصول هذا هو الذي يقابله بوجاد، بشكل رائع. بتلك الطائفة المحدودة التي لم تتزاوج أبداً إلا فيما بينها (المقصود بهذا اليهود طبعاً). ويصرخ بوجاد حينما يشير إلى مَنديس فرانس بقوله: «أنت هو العنصري» ثم يتابع مُعلّقاً: «من بيننا نحن الاثنين، هو الذي يمكن أن يكون عنصرياً، لأنه ينتمي إلى جنس». وهنا يمارس بوجاد دوّن خوف ما يسمى بعنصرية الخليط. لأن الخليط الذي طالما امتدح، لم يمتزج أبداً، كما يقول

(*) : بيير مَنديس فرانس، رجل سياسي فرنسي (1907 - 1985). كان أحد قادة الحزب الراديكالي

صار رئيساً للوزار (1954 - 1955) شهدت حكومته نهاية الحرب الهندية الصينية واستقلال

تونس. ترك الحزب الراديكالي عام 1959. وكان صديقاً حميماً وأستاذاً للرئيس الفرنسي السابق

فرانسوا ميتران. [م].

بوجاد، إلا بال ديبون، وآل ديوران وآل بوجاد، أي الخليط نفسه، بنفسه. طبعاً فكرة «الجنس» المركب هي فكرة هامة، لأنها تسمح باللعب تارة على التوليفية وطوراً على «الجنس». في الحالة الأولى، ترى بوجاد يتصرف بفكرة قديمة كانت ثورية في وقتها، وهي فكرة الأمة التي ألهمت كل اتجاهات الليبرالية الفرنسية (ميشليه ضد أوغسطين تييري، وجيد ضد بارس BARRES^(*)، الخ): «أسلافي السلتيين والأفرينيين، كلهم اختلطوا بعضهم بعضاً. أنا ثمرة بوتقة الغزوات والهجرات». وفي الحالة الثانية يعثر بوجاد على الموضوع العنصري الجوهرى، وهو الدم السلتي بشكل خاص، دم لوين^(**) LE PEN، البروتاني العنيد الذي فصل (المقصود هنا بسبب ورطة عنصرية، من صفوف اليسار الجديد، أو الدم الغالي GAVLOIS الذي حُرِمَ منه مَنَدِس). كما قلنا عن الذكاء، نحن هنا إزاء توزيع عشوائي للقيم: فمراكمة بعض الدماء (دم آل ديبون، وآل ديوران وآل بوجاد) لا تنتج دماً صافياً، وقد نظن في النظام المطفئ لإجمال الكميات المتجانسة. لكن دماء أخرى (لا سيما دماء التكنوقراطيين المشردين وبلاجنسية) هي مجرد ظواهر وصفية، ولذلك فهي غير مُعترف بها في العالم البوجادي. فهم عاجزون عن التزاوج، وبلوغ سعادة الجمع الفرنسي الضخم، هذا «العامي» الذي يتعارض انتصاره العددي مع تعب المثقفين «المتميزين».

(*) - ميشليه (جول) مؤرخ فرنسي (1798 - 1874). ليبرالي. أستاذاً في الكوليج دوفرانس (1838) [م]

- تييري: مؤرخ فرنسي (1795 - 1856) . [م]

- جيد (أنسريه): كاتب فرنسي (1869 - 1951) . [م]

- بارس (موريس): كاتب فرنسي (1862 - 1932) . [م]

- السلت: مجموعة من الشعوب الناطقة باللغة الهندو - لوروية. سكنهم الأولي كان في جنوب

غرب ألمانيا. ثم طردوا إلى بلاد الغال، وإسبانيا، وإلى الجزر البريطانية. خضعوا للرومان في القرن

الثاني قبل الميلاد وحتى القرن الأول بعده. بقبائلهم نجدهم في بروتانيا، شمال فرنسا، وفي بلاد

الغال وإيرلندا. [م]

- الأفرينيين: شعب غالي يسكن في ما يسمى حالياً بالأوفرن (فرنسا) . [م]

(**) : لوين: زعيم الجبهة الوطنية في فرنسا، وهي حزب عنصري يجارب الأجانب حتى الآن في

فرنسا . [م]

هذه المقابلة العنصرية بين الأقوياء المتعصبين، وبين الضالعين والمشردين، وبين العامي والتميز، إنها بكل بساطة، مقابلة الريف بباريس. باريس تلخص العيب الفرنسي: المنظومة، السادية، الفكرية، التعب: «باريس وحش لأن الحياة [فيها] فقدت اتزانها، إنها الحياة المضطربة، المذوّخة، المنهكة من الصباح حتى المساء، الخ، باريس من نوع السم نفسه، وهي جوهر نوعي أساساً (وهو ما يسميه بوجاد في موضع آخر، وهو لا يظن أنه يقول ذلك، أي الديالكتيك)، رأينا أنه يتعارض مع العالم النوعي للحس السليم، وقد كانت مواجهة «النوعية» بالنسبة لبوجاد، اختباراً حاسماً، فشعاره: هيا إلى باريس لاستعادة نواب الريف المعتدلين الذين أفسدتهم العاصمة، إنهم مرتدّون حقيقيون عن جنسهم، وكانوا ينتظرونهم في القرية بالشواعيب، هذه القفزة سببت هجرة عنصرية كبيرة، أكبر بكثير من الاتساع السياسي.

في مقابل اشتباه مستمر كهذا، هل استطاع بوجاد إنقاذ شكل ما من أشكال المثقفين وإبراز المثقف البوجادي؟ يقول لنا بوجاد أن من يحق له الدخول في معبده «هم المثقفون الجديرون بهذا الاسم فقط. ها قد عدنا إذا، مرة أخرى، إلى إحدى تعاريفه الشهيرة للهوية (أ = أ) والتي سميتها هنا أكثر من مرة بالتعريف التكرارية (الحشوة) أي أننا لا نظفر منها بشيء».

أغلب هذه الموضوعات البوجادية، هي موضوعات رومانتيكية سخيفة. إذ ينما يريد بوجاد تعريف الشعب فإنه يستشهد مطولاً بمقدمة كتاب هوغو RUY BLAS: والمثقف كما يراه بوجاد هو، تقريباً، المشرع واليسوعي الذي تحدث عنه ميشليه. إنه الإنسان الجاف، التافه، العقيم، والحقود، ذلك لأن البورجوازية الصغيرة تجمع اليوم الإرث الإيديولوجي الذي تركته البورجوازية الليبرالية بالأمس، تلك الأيديولوجية التي ساعدت على صعودها الاجتماعي: زعواطفية ميشليه، كانت تتضمن بذوراً رجعية، وبارس كان يعرف هذا. ولا يزال بوسع بوجاد أن يوقع بضع صفحات من كتاب ميشليه: الشعب (الصادر عام 1846).

لهذا تتجاوز البوجادية بكثير بوجاد نفسه، حول قضية المثقفين هذه. فالإيديولوجية المضادة لتفكير المثقفين تؤثر في أوساط سياسية متنوعة وليس بالضرورة أن يكون المرء بوجادياً حتى يحقد على التفكير: لأن ما هو مُستهدف هنا، هو أي شكل من أشكال الثقافة التفسيرية، الملزمة، أما الفائز فهو الثقافة «البرهنة» التي

تؤدي سذاجتها إلى تحرير يدي الطاغية. لذلك فإن الكتاب ، بالمعنى الحقيقي للكلمة. ليسوا مستبشرين من العائلة البوجادية (وبعضهم - معروف - قام بإرسال كتبه وعليها إهداءات مُناققة إلى بوجاد). إن ما هو مُدان هنا هو المثقف، أي الوعي. أو بشكل أوضح. هو النظرة (كم من مرة يذكّرنا بوجاد فيها أنه كان يعاني من نظرات زملائه حينما كان في المدرسة الثانوية) المبدأ الذي تقوم عليه المناهضة البوجادية للثقافة هو: لا أحد ينظر إلينا، فقط من وجهة نظر عالم الأجناس. تكون سلوكيات الاندماج والرفض متكاملة حتماً. وبمعنى آخر لكن ليس هو الذي يظنه بوجاد. فإن بوجاد هذا بحاجة إلى المثقفين، لأنه إذا دانهم فلأنهم شر سحري: في المجتمع البوجادي يملك المثقف النصيب الملعون والضروري الذي يملكه ساحر منحط.



III

الأسطورة في أيامنا

الأسطورة في أيامنا

ما هي الأسطورة في يومنا هذا ؟ . سأعطي مباشرة جواباً بسيطاً يتفق
تعلماً مع علم الاشتقاق: الأسطورة كلام ⁽¹⁾ .

الأسطورة هي كلام :

طبعاً، ليس أيّ كلام. إذ لا بدّ للغة من شروط خاصة حتى تصبح أسطورة.
وهي شروط سنراها بعد قليل. لكن ما ينبغي طرحه منذ البداية هو أن الأسطورة
عبارة عن منظومة اتصال. إنها رسالة. من هنا نرى أن الأسطورة ليست موضوعاً
ولا مفهوماً ولا فكرة. إنها صيغة من صيغ الدلالة. إنها شكل. وفي وقت لاحق
لا بدّ من أن نضع لهذا الشكل حدوداً تاريخية، وشروط استخدام، لإعادة استثمار
المجتمع من خلالها: وهذا لا يمنع أولاً من وصف المجتمع بوصفه شكلاً.

نرى أنه من قبيل الوهم التام، أن نلجأ إلى تمييز جوهري بين الموضوعات
OBJETS الأسطورية: لأن الأسطورة كلام. وكل ما يخضع للخطاب من شأنه أن
يصبح أسطورة. الأسطورة لا تُعرّف بموضوع رسالتها، إنما من خلال الطريقة التي
تلفظ بها: هناك حدود شكلية للأسطورة، ولا وجود للحدود الجوهرية فيها.
إذاً، كل شيء يمكن أن يصبح أسطورة ؟ نعم، أعتقد هذا، لأن العالم مَعِينٌ لا
ينضب من الإحياءات. فكل موضوع من موضوعات العالم يمكنه الانتقال من

(1) : قد يعترض أحدهم عليّ فيقول إن للأسطورة ألف معنى ومعنى، فأقول إنني سميت إلى تعريف
أشياء، لا كلمات.

ينضب من الإحياءات . فكل موضوع من موضوعات العالم يمكنه الانتقال من وجود مغلق . أخرس إلى حالة شفوية منفتحة أمام امتلاك المجتمع ، لأنه مامن قانون طبيعي . أو غير طبيعي . يمنعنا من الكلام على الأشياء . فالشجرة هي الشجرة «نعم» لا شك في هذا . لكن الشجرة حينما تقولها مينود رويه^(١) ، فهي لا تعود تماماً شجرة . بل تصبح شجرة مُزينة ، أخضعت لاستهلاك معين ، ووضعت فيها العجاملات الأدبية . والتمردات . والصور . وباختصار . تحولت إلى استعمال اجتماعي انضاف إلى المادة الخام طبعاً ، لا يسعنا قول كل شيء في الآن نفسه ، فبعض الموضوعات تصبح فريسة للكلام الأسطوري خلال فترة ما ، ثم تختفي ، فتحل محلها موضوعات أخرى . فتصل إلى مرتبة الأسطورة . وهناك موضوعات مفروض عليها الإحياء دوماً وأبداً . كما كان بودلير يقول عن المرأة ؟ بالتأكيد لا . إذا يمكننا تصور أساطير قديمة جداً ، لكن ليس هناك أساطير أبدية . ذلك لأن التاريخ البشري هو الذي ينقل الواقع إلى حالة الكلام . إنه هو ، هو وحده ، الذي ينظم حياة وموت اللغة الأسطورية . وسواء أكانت الأسطورية MYTHOLOGIE بعيدة أم غير بعيدة ، لا يمكن أن يكون لها سوى أساس تاريخي . لأن الأسطورة كلام اختاره التاريخ . ولا يمكنها أن تنبثق من «طبيعة» الأشياء .

هذا الكلام هو رسالة . وبالتالي يمكن أن تكون شيئاً آخر غير شفهي ، فقد تتكون من كتابات أو من عروض : كالخطاب المكتوب . وكذلك الصورة الضوئية ، والسينما والريبورتاج والرياضة . والعروض المسرحية ، والدعاية ، كل هذا من شأنه أن يشكل قاعدة للكلام الأسطوري . لا يمكن تعريف الأسطورة ، من خلال موضوعها . أو مادتها . إذ أن أية مادة يمكن أن تحفل ، عشوائياً ، بالدلالة : فالسهم الذي نحمله كعلامة على التحدي هو أيضاً كلام . لا شك أن الصورة والكتابة على سبيل المثال . من خلال نظام الإدراك ، لا تتوسلان نمط الوعي نفسه . الصورة نفسها تتضمن أكثر من صيغة للقراءة : التخطيطية SCHEMA تتحمل الدلالة أكثر مما يتحمله الرسم ، والتقليد يتحمل أكثر مما يتحمله الأصل ، والكاريكاتير كذلك يتحمل أكثر مما تتحمله اللوحة . لكن الأمر ، والحق يقال ، لم يعد يتعلق بصيغة نظرية من صيغ العرض ، لأننا هنا إزاء تلك الصورة الموضوعية لتشير إلى تلك الدلالة : الكلام الأسطوري يتكون من مادة صنعت مسبقاً بهدف

(١) : انظر المقالة الخاصة بها [م] .

كتابية، تفترض مسبقاً وعياً دالاً يمكننا أن نستدل به عليها بمعزل عن مادتها. وهذه المادة ليست بلا قيمة: فالصورة أكثر ضرورة من الكتابة، لأنها تفرض الدلالة دفعة واحدة دون أن تقوم بتحليلها أو بعثرتها. لكن هذا لم يمد فارقاً تكوينياً. فما أن تكون الصورة دالة، حتى تتحول إلى كتابة: والصورة مثلها مثل الكتابة، تحتاج إلى حكم بالقوة أي إلى LEXIS (معجم).

من الآن فصاعداً، نحن نعني هنا باللغة، أو بالخطاب، أو بالكلام، أية وحدة أو أي تركيب SYNTHESE دال. سواء أكانت تلك الوحدة كلامية، أم مرئية. وسنتعامل مع الصورة الضوئية، كما نتعامل مع مقالة صحفية. الموضوعات نفسها يمكن أن تتحول إلى كلام، اللهم، إذا دلت على شيء ما. وما يبرر هذا التصور النوعي للغة هو تاريخ الكتابة نفسه: فقبل زمن طويل من اختراع أحرفنا الهجائية، كانت هناك أشياء (موضوعات) مثل الـ (كيبو إنيك) أو الرسومات الشبيهة بالكتابة التصويرية وهي عبارة عن كلمات نظامية، لكن هذا لا يعني أنه علينا التعامل مع الكلام الأسطوري كما نتعامل مع اللسان: لأن الأسطورة شأن من شؤون العلم العام الذي هو امتداد للألسنية: ونقصد به السيميولوجيا.

الأسطورة بما هي منظومة سيميولوجية:

بما أن الأسطورية دراسة للكلام، فهي، بالواقع، ليست سوى جزء من دراسة العلامات الواسعة التي افترض سوسير وجودها منذ أربعين سنة تحت اسم سيميولوجيا. لكن السيميولوجيا لم تتشكل بعد. ومع ذلك، فمنذ سوسير، وأحياناً بمعزل عنه، فإن جزءاً من البحث المعاصر لا يستغني عن العودة إلى قضية الدلالة: التحليل النفسي، والبنوية، وعلم النفس المستحضر للصورة EIDETIQUE، بعض المحاولات الجديدة في النقد الأدبي التي يشكل باشلار مثلاً عليها، كلها لم تعد ترغب في دراسة الواقعة إلا من خلال دلالتها. لكن افتراض الدلالة. يعني اللجوء إلى السيميولوجيا. لا أريد أن أقول بأن السيميولوجيا من شأنها أيضاً تحليل كل هذه الأبحاث: لأن لها مضامين مختلفة. لكنها تملك قانوناً مشتركاً. وكلها دراسات للقيم. وهي لا تكتفي بملاحظة الواقعة (الحدث): إنما تعرفها وتسير غورها بوصفها مناسبة VALANT - POUR.

السيمولوجيا هي دراسة الأشكال لأنها تقوم بدراسة الدلالات بمعزل عن مضمونها. وأود هنا أن أقول كلمة حول ضرورة مثل هذا البحث الشكلي وحول حدوده. والضرورة هي ضرورة أي علم دقيق. كان جدانوف يسخر من الفيلسوف الكسندروف الذي كان يتحدث عن «البنية الكروية لكوكبنا». يقول جدانوف: «يبدو حتى الآن أن الشكل وحده من شأنه أن يكون كروياً». وقد كان جدانوف مُحِقاً، إذ لا يمكننا الحديث عن البنى كما نتحدث عن الأشكال، والعكس صحيح. ربما على صعيد «الحياة» قد لا توجد إلا شمولية من البنى والأشكال التي لا يمكن تمييزها. لكن ماذا يفعل العلم بما لا يمكن وصفه؟ إذ لا بد له من الحديث عن «الحياة» إذا أراد تغييرها، وعلى أي نقد أن يقبل بتقشف التحليل وخداعه، في مواجهة دون كيشوتية مُعَيَّنة وأفلاطونية، مع الأسف، حول التركيب SYNTHESE. وفي التحليل عليه [النقد] أن يلائم بين المناهج واللغات. ولو خفف شبح «الشكلانية» من ترويع النقد التاريخي فلعله كان بإمكانه أن يكون أقل عُقْباً. ولكن فهم أن الدراسة النوعية للأشكال لا تتعارض أبداً مع المبادئ الضرورية للشمولية والتاريخ. بل على العكس: فبمقدار ما تتحدد المنظومة نوعياً في أشكالها، بمقدار ما تنصاع للنقد التاريخي. ولو حاكيت كلمة معروفة لقلت إن قليلاً من الشكلانية يبعدنا عن التاريخ، لكن الكثير منها [الشكلانية] يُعيدنا إليه. وهل هناك أفضل من مثال على النقد الشامل، كذلك الوصف الشكلي والتاريخي. والسيمولوجي في الوقت نفسه، حول القداسة أي الوصف الذي قام به سارتر حول القديس جينيه؟ والخطر بعكس اعتبار الأشكال بمثابة موضوعات مبهمّة، أي نصف أشكال ونصف جواهر، يكمن في منح الشكل جوهر الشكل، كما فعلت الواقعية الجدانوفية، على سبيل المثال إذا وُضِعت السيمولوجيا ضمن حدودها. لن تشكل فناً ميتافيزيقياً: إنها علم من جملة علوم أخرى. ضرورة لكنها غير كافية. المهم هو النظر إلى أن وحدة التفسير لا تكون باقتطاع إحدى مقارباتها، وفقاً لكلمة انجلز، أو بالتنسيق الديالكتيكي بين العلوم الخاصة التي تدخل فيها. وهذا ينطبق على الأسطورة: فهي، في الآن نفسه، جزء من السيمولوجيا بما هي علم شكلي ومن الإيديولوجيا بما هي علم تاريخ: الأسطورة تدرس الأفكار المشكّنة.

سأذكرُ إذاً بأن السيميولوجيا تفترض وجود علاقة بين حدين هما الدال والمدلول. وهذه العلاقة تهتم بموضوعات ذات طابع مختلف، ولهذا فإن العلاقة بين هذين الحدين ليست علاقة مساواة، بل هي علاقة تكافؤ. هنا ينبغي أن نحذر بأنه على عكس اللغة الدارجة التي تقول لي فقط أن الدال يعبر عن المدلول، لأننا في أية منظومة سيميولوجية نكون إزاء ثلاثة حدود مختلفة وليس إزاء حدين فقط: لأن ما أفهمه ليس حداً إثر حد، أبداً، بل هي العلاقة المتبادلة التي تربط هذه الحدود بعضها ببعض: وبالتالي هناك الدال والمدلول والعلامة، التي هي المجموع التشاركي لهذين الحدين الأولين. لتكن باقية من الزهور: فأجعلها تعبر عن شعوري. إذا هل في هذا غير دال ومدلول شعوري؟ حتى هذا غير موجود: الحقيقة ليس هنا إلا أزهار تحولت إلى مشاعر. لكن على صعيد التحليل هناك ثلاثة حدود: لأن هذه الأزهار المحملة بالشعور يمكن تحليلها إلى أزهار وشعور: الأولى والثاني كانا موجودين قبل أن يلتقيا وليشكلا هذا الموضوع الثالث الذي هو العلامة، وهذا ينطبق على صعيد الحياة المعيشة، فأنا لا أستطيع فصل الأزهار عن الرسالة التي تحملها. كما ينطبق ذلك على صعيد التحليل، إذ لا يسعني خلط الزهور، بما هي دال، بالزهور بما هي علامة: الدال فارغ، أما العلامة فممتلئة، ولها معنى. هاكم أيضاً هذا المثال: لتكن هناك حصاة سوداء: فأنا أستطيع جعلها تدل بعدة طرق: إنها مجرد دال. لكن إذا حملتها بمدلول نهائي (الحكم بالإعدام في اقتراع مغفل. على سبيل المثال) فإنها تصبح علامة. طبعاً هناك بين الدال والمدلول والعلامة اقتضاءات وظيفية (مثلاً يقتضي الكل الجزء) دقيقة جداً بحيث يبدو تحليلها لا طائل منه. لكن سنرى أن لثل هذا التمييز أهمية أساسية لدراسة الأسطورة باعتبارها رسماً خيالياً SCHEME سيميولوجياً.

من الطقوس الاتصالية (طقوس التظاهر الاجتماعي)، تجعل امر تكوين علم سيميولوجي غاية في الإلحاح. خلال يومنا، كم نحوض ف مجالات لا دلالة فعلياً لها؟ قليلاً، وأحياناً أبداً. أنا هناك أمام البحر: والبحر لا يحمل أية رسالة. لكن كم من المواد السيميولوجية نراها على الشاطئ: أعلام. شعارات لافتات، ملابس، وحتى السمرات، كل هذا يحمل إلي الكثير من الرسائل.

طبعاً. تلك الحدود الثلاثة ماهي إلا حدود شكلية بحتة، ويمكننا أن نعطيها مضامين مختلفة. هاكم بعض الأمثلة: بالنسبة لسوسير الذي اشتغل على منظومة سيميولوجية خاصة. لكنها مثالية من الناحية المنهجية، وهي منظومة اللسان *LANGUE*. حيث المدلول هو المفهوم *CONCEPT* والدال هو الصورة السمعية *IMAGEACCOUSTIQUE* (ذات طابع نفسي) والعلاقة بين المفهوم والصورة هي العلامة (الكلمة. على سبيل المثال)، أو الماهية المحسوسة. نحن نعرف أن النفسانية (الحياة النفسية) *PSYCHISME* بالنسبة لفرويد هي عبارة عن عمق *EPAISSEUR* من التكافؤات ومن *VALANT - POUR* (المناسبات). الحد (أمتنع عن منحه أي امتياز) يتكوّن من المعنى الظاهر للسلوك، ومن معنى آخر مُستتر أو معنى حقيقي (موضوع الحلم. مثلاً) أما الحد الثالث فهو هنا أيضاً ارتباط متبادل بين الاثنين الأولين. إنه الحلم نفسه. في شموليته، إنه الهفوة *ACTE MANGQUE* أو العصاب *NEVROSE* المفهومين على أنهما اتفاقان أو إقتصادان نشأ بفضل التقاء شكل (الحد الأول) بوظيفة قصديّة (الحد الثاني). هنا نرى ضرورة تمييز العلامة عن الدال: الحلم بالنسبة إلى فرويد ليس أكثر وضوحاً من مضمونه المستتر. إنه العلاقة الوظيفية بين حدين. أخيراً، في النقد السارترى (سأكتفي بهذه الأمثلة الثلاثة المعروفة) يتكوّن المدلول بسبب الأزمة الأصلية التي تصيب الفاعل (الفصل بعيداً عن الأم عند بودلير، وتسمية السرقة عند جينيه): الأدب كخطاب. يكوّن الدال. والعلاقة بين الأزمة والخطاب تحدد العمل الأدبي [أو الفني] الذي هو دلالة. طبعاً هذه الترسيم ثلاثية الأبعاد، مهما كان شكلها ثابتاً. لا تتحقّق بالطريقة نفسها: فلن نكرر كثيراً أنه لا يمكن أن يكون للسيميولوجيا وحدة إلا على مستوى الأشكال وليس على مستوى المضامين. مجالها محدود. وهي لا تركز إلا على لغة واحدة، ولا تعرف (تخضع) سوى عملية واحدة هي القراءة أو فك الرموز.

في الأسطورة. نعثر على الترسيم ثلاثية الأبعاد التي فرغت لتوي من الحديث عنها وهي ترسيم الدال، المدلول، والعلامة. لكن الأسطورة منظومة خاصة لأنها تتكوّن انطلاقاً من سلسلة سيميولوجية موجودة قبلها: إنها منظومة

(٣) : مفهوم الكلمة . من أكثر المفاهيم التي تناقشها الأسنية. ومع ذلك سأحتفظ به [أي مفهوم

سيمولوجية ثانية. فما هو علامة (أي كل ترابطي ASSOEIATIF بين مفهوم وصورة) في المنظومة الأولى، يصبح مجرد دال في المنظومة الثانية. وهنا ينبغي التذكير بأن مواد الكلام الأسطوري (اللسان بالمعنى الحقيقي، الصورة الضوئية. الرسم، الملصق، الطقس. الشيء، الخ). مهما اختلفت في البداية، وما أن تمسك الأسطورة بها، فإنها تعود لتصبح مجرد وظيفة دالة: ولا ترى الأسطورة في تلك المواد إلا مادة أولية. أما وحدتها، فتكمن في أنه تم اختزالها إلى مجرد قانون لغوي، وسواء تعلق الأمر بالكتابة الحرفية أم بالكتابة التصويرية، فلا أسطورة لا ترى في هذا إلا كلا من العلامات، أو علامة شاملة، أو حداً نهائياً لسلسلة سيمولوجية أولى. وهذا الحد النهائي هو الذي سيصبح حداً أولاً أو حداً جزئياً من المنظومة الموسعة التي كونها. كل شيء يجري كما لو أن الأسطورة تكشف درجة من درجات المنظومة الشكلية للدلالات الأولى. وبما أن هذا التحويل أساسي بالنسبة لتحليل الأسطورة. فسأمثله على النحو التالي - على اعتبار أن توسيع (فضائية) الترسيمية ليس هنا أكثر مجرد استعارة :-

1- دال	2- مدلول
3- علامة	II . مدلول
I . دال	
III . علامة	

نرى أن الأسطورة تتضمن منظومتين سيمولوجيتين إحداهما مفكوكة DEBOITE بالنسبة للأخرى وهي المنظومة اللسانية. اللسان (أو صيغ التثنية المتماثلة فيها)، والتي سأسميتها اللغة - الموضوع، لأنها اللغة التي تدرك الأسطورة ذاتها فيها لتبني منظومتها الخاصة، والأسطورة نفسها، وأسميتها ما بعد اللغة (لغة على اللغة) METALANGAGE لأنها لسان آخر نتحدث به عن اللسان الأول. حينما يفكر السيمولوجي في ما بعد اللغة فلن يعود للتساؤل بعد عن اللغة - الموضوع، ولا يبقى عليه سوى أخذ تفصيل الترسيمية اللسانية بعين الاعتبار ومعرفة الحد الشامل أو العلامة الشاملة فيها. طالما أن هذا الحد سيُقر بالأسطورة.

لهذا السبب يتهماً السيميولوجي لمعالجة الكتابة والصورة بالطريقة نفسها: فما يدركه منهما هو أنهما علامتان تصلان إلى عتبة الأسطورة، وتضبطان بالوظيفة الدالة نفسها، وكلتاهما تشكلان اللغة - الموضوع.

حان الوقت الآن لإعطاء مثال أو مثالين على الكلام الأسطوري، وسأستعير الأول من ملاحظة تعود إلى فاليري⁽⁴⁾: أنا تلميذ في الصف الخامس من مدرسة فرنسية. أفتح كتاب قواعد اللغة اللاتينية، وأقرأ جملة فيه مأخوذة عن إيسوب أو فيدرا QUIA EGO NOMINO LEW^(٥). أتوقف عن القراءة وأفكر: هذه الجملة تنطوي على غموض. فمن ناحية، معنى الكلمات فيها بسيط: لأنني أدعي أسداً ومن جانب آخر، الجملة كلها وضعت لتعني لي شيئاً آخر: طالما أنها تتوجه إلي بوصفي طالباً في الصف الخامس، فهي تقول لي بوضوح: أنا مثال قواعدي، هدفه إيضاح قاعدة التطابق المتعلقة بالمسند. حتى أنني مضطر للاعتراف بأن الجملة لا تدلني أبداً على معناها. ولا تسعى إلا قليلاً، لكي تحدثني عن الأسد أو عن الطريقة التي يُسمّى بها. إن دلالتها الحقيقية والأخيرة هي أن تفرض نفسها عليّ كوجود لتطابق المسند. وأستخلص أنني أمام منظومة سيميولوجية خاصة (أدعي أسداً) : أما ما تبقى، فالرسم الخيالي الشكلي يجري بشكل صحيح: فهناك مدلول (أنا مثال قواعدي) وهناك دلالة شاملة ليست سوى العلاقة المتبادلة بين الدال والمدلول. لأنه لا تسمية الأسد، ولا مثال القواعد قدماً إليّ بشكل منفصل.

والآن هاكم مثالاً آخر: أنا عند الحلاق. يقدم أحدهم لي عدداً من مجلة باري ماتش. على الغلاف، زنجي يرتدي زياً فرنسياً وهو يؤدي التحية العسكرية، عيناه مرفوعتان، مثبتتان. دون شك، على طيه من طيات العلم ثلاثي الألوان [العلم الفرنسي]. هذا هو معنى الصورة. لكن، سواء أكنت ساذجا أم لا، فبإني أرى ما تدلني عليه: وهو أن فرنسا امبراطورية عظيمة، وأن أبناءها جميعاً، دون تمييز في ألوانهم، يخدمون بأمانة تحت رايتها. وأنه ليس هناك

(4) : TEL QUEL ، ج 2 ، ص 191 .

(٥) : عبارة مأخوذة عن فيدر (مشرحة لراسين - 1677). أي الحق الذي يمنحه الأسد لنفسه

لهاخذ الجزء الأول من الغنيمة. وتقال عن الغلالة في القوة والسلطة. وقد حاكى الناس عبارة

راسين هذه تفصارت تستخدم بنفس المعنى السابق أي ، حصة الأسد . [م] .

من جواب على المشيعين على الاستعمار المزعوم، أفضل من حماسة هذا الأسود في خدمة مضطهدة المزعومين. وبالتالي أجد نفسي هنا أيضاً أمام منظومة سيميولوجية مُضخمة: هناك دال يتكون هو نفسه من منظومة مسبقة (جندي أسود يؤدي التحية العسكرية الفرنسية)، وهناك مدلول (وهو هنا المزيج المتعقد بين الهوية الفرنسية والهوية العسكرية)، وأخيراً، هناك حضور للمدلول من خلال الدال. قبل الانتقال إلى تحليل كلِّ حدٍّ من حدود المنظومة الأسطورية، من اللازم أن نتفق على المصطلح. بعد أن صرنا نعرف الآن أن الدال يمكن النظر إليه، في الأسطورة، من خلال وجهتي نظر: كحد نهائي في المنظومة اللسانية أو كحد ابتدائي في المنظومة الأسطورية: لا بد لنا هنا من اسمين: على صعيد اللسان، أي الحد النهائي في المنظومة الأولى، سأطلق على الدال اسم معنى (أسمى أسداً - زنجي يؤدي التحية العسكرية الفرنسية)، أما على صعيد الأسطورة فأسميه: شكلاً. أما بالنسبة للمدلول، فليس هناك غموض محتمل: وسنترك له اسم مفهوم CONCEPT. الحد الثالث هو العلاقة المتبادلة بين الحدين السابقين: وهو العلامة في المنظومة اللسانية. لكن ليس من الممكن اعتماد هذه الكلمة التي لا غموض فيها لأن الدال في الأسطورة (وهنا تكمن خصوصيته الرئيسية) مُشكَّلٌ مسبقاً من علامات اللسان. سأطلق على الحد الثالث من حدود الأسطورة اسم الدلالة: التسمية مُبررة هنا نظراً لأن الأسطورة تتمتع بوظيفة مزدوجة: فهي تدل وتشير، تفهم وتعرض.

الشكل والمفهوم :

يظهر دال الأسطورة بشكل مُبهم: فهو معنى وشكل، في الآن ذاته، وهو مليء من جانب وفارغ من جانب آخر. والدال، بما هو معنى، يفترض قراءة ما. فأننا أدركه بعيني، لأن له واقعاً حسياً SENSORIELLE (على عكس الدال اللساني الذي هو من طبيعة نفسية بحتة)، ويتمتع بمعنى: فتسمية الأسد، وتحية الزنجي هما مجموعتان معقولتان، ويتمتعان بمعنوية كافية، ونظراً لأن معنى الأسطورة هو كل من العلامات اللسانية، فله قيمة خاصة به، لأنه جزء من تاريخ، هو تاريخ الأسد، أو تاريخ الزنجي: في المعنى، هناك دلالة متكونة بشكل مسبق، ويمكنها أن تكتفي بذاتها، إذا لم تتركها الأسطورة ولم تجعل منها فجأة،

شكلاً فارغاً. وطفيلياً. المعنى مكتمل مسبقاً. ويفترض معرفة وماصياً وذاكرة ونظاماً تشبیهياً للوقائع والأفكار والقرارات.

حينما يتحول المعنى إلى شكل فإنه يُبعدُ إمكانية حدوثه، إنه يُفرغ نفسه، ويصبح فقيراً. فيتبخر التاريخ ولا يبقى منه سوى الحرف. هنا، يوجد تحول متناقض في عمليات القراءة. واختزال غير عادي للمعنى إلى شكل وللعلامة الألسنية إلى دال أسطوري. لو حصرنا QUIAEGO NOMINOR LEO في منظومة لسانية بحتة. لوجدت الجملة في هذا الحصر اتساعاً وغنى وتاريخاً: أنا حيوان، أسد. في بلد ما. أعود من الصيد. يودون أن أقاسمهم فريستي سواء أكانت عجلة أم بقرة. أم عنزة. لكن وبما أنني الأقوي. فسأخص نفسي بكل الحصص لأسباب متعددة. آخرها. بكل بساطة هو أنني أسمى أسداً. لكن الجملة بوصفها شكلاً للأسطورة. فهي لم تعد تتضمن تقريباً أي شيء من هذا التاريخ الطويل. كان المعنى ينطوي على منظومة كاملة من القيم: تاريخ وجغرافيا وأخلاق، وحيوانية وأدب. لكن الشكل أبعد كل هذه الثروة: وفقره الجديد يستدعي دلالة لتسد عوزه. ينبغي إبعاد تاريخ الأسد كثيراً لترك المكان أمام مثال القواعد، وينبغي أن نضع سيرة الزنجي الذاتية بين قوسين. إذا رُمنا تحرير الصورة، وتهيئتها لاستقبال مدلولها.

لكن النقطة الأساسية في كل هذا، هي أن الشكل لا يلغي المعنى، وكل ما يفعله هو إفقاره. وإبعاده. وإبقاؤه تحت تصرفه. نعتقد أن المعنى سيموت لكنه موت مع وقف التنفيذ: المعنى يفقد قيمته، لكنه يحتفظ بالحياة التي سيتغذى منها شكل الأسطورة. وسيصبح المعنى بالنسبة للشكل بمثابة احتياطي تاريخي فوري. وكثروة خاضعة. من المكن استحضارها واستبعادها في شكل من التناوب السريع: لا بد أن يستمر الشكل في استعادة جذور المعنى ويتغذى منه عينياً: ولا بد له خصوصاً، من أن يتمكن من الاختباء فيه. لعبة «الاستخفاء» الهامة هذه بين المعنى والشكل هي التي تحدّد الأسطورة. شكل الأسطورة ليس رمزاً: فالزنجي الذي يؤدي التحية ليس رمزاً للامبراطورية الفرنسية، وحضوره أكثر من أن يكون رمزاً. إنه صورة غنية، معيشة وعفوية وبريئة، لا تفاقم، لكن في الوقت ذاته هذا الحضور هو حضور خاضع. جُعِلَ كما لو كان شفافاً، إنه يتراجع قليلاً، ويتواطأ مع مفهوم يأتيه مسلحاً، هو مفهوم الامبريالية IMPERIALITE الفرنسية: إنه يتحول إلى حضور مُستعار.

نفر الآن إلى المدلول: ذلك التاريخ الذي يدور بعيداً عن الشكل، هو المفهوم الذي سيستوعبه كله. المفهوم مُحدد بذاته: فهو تاريخي وقصدي في آن معاً. إنه الحافز الذي يحفز الأسطورة على التكاثر: فالمثالية EXEMPLARITE القواعدية، والامبريالية الفرنسية هما المعرض ذاتة للأسطورة. المفهوم يُعيد سلسلة من الجلل والمعلولات، والبواعث والمقاصد. والمفهوم، على عكس الشكل، ليس مجرداً: إنه مليء بالحالة، بفضل المفهوم، ينزوع تاريخ جديد بأكمله في الأسطورة: في تسمية الأسد، وهي التي كانت مُفرغة قبلاً من جواز وقوعها، ومثال القواعد سيستحضر وجودي كله: الزمن، الذي يجعلني أولد في عصر يتم فيه تدريس القواعد اللاتينية. التاريخ الذي يميزني عن طريق لعبة التمييز الاجتماعي، لأطفال لا يتعلمون اللغة اللاتينية. التقليد التربوي الذي يدفع إلى اختيار هذا المثال عند إيسوب أو عند فيدرو عاداتي اللغوية الخاصة بي، التي ترى في مطابقة المسند شيئاً مهماً، جديراً بأن يُبرز. وكذا الأمر بالنسبة للزنجي المحي، فإذا كان شكلاً، فالمعنى مُقصر عنه، وهو معنى ضعيف ومعزول. وإذا كان مفهوماً [أي] الزنجي] للامبريالية الفرنسية، فهذا هو قد رُبط من جديد بشمولية العالم، وبالتاريخ العام لفرنسا، بمغامراتها الاستعمارية وصعوباتها الحالية. الحقيقة أن ما يتم استثماره في المفهوم هو معرفة معينة بالواقع وليس الواقع تماماً. حينما تنتقل الصورة من المعنى إلى الشكل، فإنها تفقد شيئاً من المعرفة، لكي تستقبل معرفة المفهوم بشكل أفضل. الحقيقة أن المعرفة: المتضمنة في المفهوم الأسطوري هي معرفة مُشوَّشة تتكون من تداعيات هشة وغير محدودة، ولا بد من التشديد على هذه الصفة المفتوحة للمفهوم. إنه ليس جوهرًا مجردًا، أبداً، ولا مُطَهراً، بل هو تكثيف غير متجانس وغير مستقر، وسديمي. ووحدته وتجانسه سببهما الوظيفة بشكل خاص.

بهذا المعنى يمكننا القول إن الطابع الأساسي للمفهوم الأسطوري هو أن يكون مخصصاً: فالمثالية القواعدية تخص رتبة محددة من التلاميذ، والامبريالية الفرنسية عليها أن تؤثر بمجموعة معينة من القراء وليس بمجموعة أخرى: والمفهوم يستجيب بدقة لوظيفة ما، ويتحدد بوصفه اتجاهًا. وهذا لا يعوزه استدعاء الدال من منظومة سيميولوجية أخرى، مثل الفرويدية. فعند فرويد يكون الحد الثاني من المنظومة هو المعنى المستتر (المضمون) للحلم أو للهفوة أو للعصاب. ويشير فرويد بوضوح إلى أن المعنى الثاني للسلوك هو معناه الحقيقي أي المعنى

المخصص لحالة مكتملة وعميقة. وهو، كما الحال بالنسبة للمفهوم الأسطوري، مقصد السلوك نفسه.

يمكن أن يكون للدلول عدة دوال: وهذه حالة المدلول اللساني والمدلول التحليلي النفسي بشكل خاص. وهذا أيضاً هو حال المفهوم الأسطوري الذي له تحت تصرفه مجموعة غير مُحدّدة من الدوال: فباستطاعتي أن أجِدَ ألف جملة لاتينية تحضر لي مطابقة المسند ويمكنني إيجاد ألف صورة تدلني على الامبريالية الفرنسية. وهذا يعني من الفاحية الكمية أن المفهوم أفقر من الدال. لأنه . في أغلب الأحيان لا يقوم إلا بتمثيل نفسه. من الشكل إلى المفهوم، الفقر والغنى يتناسبان عكسياً. فالفقر النوعي للشكل الحامل لمعنى مُبسّط يرتبط غنى مفتوح على مُجمل التاريخ، وبوفرة الكمية للأشكال يرتبط عدد محدود من المفاهيم. إن تكرار المفهوم هذا عبر أشكال مختلفة له قيمة كبيرة بالنسبة للباحث في الأساطير. لأن هذا التكرار يتيح لنا فك رموز الأسطورة. إنه إصرار سلوكي يسلم مقصده وهذا يؤكد عدم وجود علاقة مُنظمة بين حجم المدلول وحجم الدال. وهذه العلاقة تكون مُوزعة بالتساوي في اللسان، ولا تتجاوز الكلمة أبداً، أو على الأقل ، لا تتجاوز الوحدة اللغوية. أما في الأسطورة فيمكن للمفهوم أن يمتد عبر مساحة واسعة للدال. فمثلاً، قد يكون كتاب بأكمله دالاً لمفهوم واحد. وبالعكس، فقد يستخدم شكل صغير (كلمة، حركة، حتى لو كانت جانبية شريطة أن تكون ملحوظة) كدال لمفهوم متضخم لقصة تاريخية غنية. ومع أن هذا التوزيع غير المتوازن بين الدال والمدلول قد لا يكون عادياً، فهو ليس خاصاً بالأسطورة. فعند ، فرويد، على سبيل المثال، الهفوة تشكل دالاً دقته لا تتناسب مع المعنى الحقيقي الذي تخرج عنه.

قلت إنه لا ثبات في المفاهيم الأسطورية: لأنها قد تنضب، وتتحلل وتلاشي نهائياً. ولأن المفاهيم تاريخية، فإن التاريخ قادر. وبسهولة على إلغائها. وعدم الاستقرار هذا يضطر الباحث في الأساطير إلى استخدام مُصطلحية مناسبة، أود أن أقول عنها كلمة هنا لأنها غالباً ما تشكل مصدراً للسخرية: وأقصد بهذا الاشتقاقية NEOLOGISME. المفهوم هو أحد العناصر المكونة للأسطورة. فإذا رغبت في تفكيك رموز الأساطير، فلا بد أن أكون قادراً على تسمية المفاهيم. القاموس بوسعه أن يقدم لي بعضاً من هذه المفاهيم مثل: الطيبة، الإحسان، الصحة، الإنسانية. الخ. لكن ربما أن القاموس هو الذي يقدم لي هذه المفاهيم.

فهي ليست مفاهيم تاريخية. لكن ما أنا بحاجة، هو المفاهيم الزائلة والمربوطة وهنا لا محيد عن الاشتقاقية. الصين هي شيء. ومنذ مدة ليست بالبعيدة، كان أحد البوجوازيين الفرنسيين الصغار يكون عنها فكرة مختلفة، حيث تحدث عنها على أنها مزيج خاص من الأجراس، ومركبات الجرّ وأماكن تدخين الأفيون. إزاء هذا ليس هناك من كلمة أخرى نستخدمها غير الصينية La Sinite أليس هذا جميل؟ وليعزّي البرء نفسه، على الأقل، من خلال اعترافه بأن الاشتقاقية المفهومية ليست أبداً عشوائية. لأنها مبنية على قاعدة تناسبية معقولة جداً⁽⁵⁾

الدلالة:

في السيميولوجيا، نعرف، أن الحد الثالث هو الترابط بين الحدين الأولين. وهو الحد الوحيد الذي سُمح برؤيته بشكل مليء وكامل، وهو الوحيد المُستهلك بشكل فعلي. وقد سمّيته: الدلالة. ونرى أن الدلالة هي الأسطورة نفسها، مثلما أن العلامة السوسيرية هي الكلمة (أو بشكل أدق: الماهية الملموسة). لكن قبل أن نتحدث عن مواصفات الدلالة، علينا أن نفكر قليلاً بالشكل الذي تحضّر نفسها به، أي بأشكال الترابط المتبادل بين المفهوم وبين الشكل الأسطوري.

تنبغي الإشارة أولاً إلى أن الحدين الأولين في الأسطورة هما حدان واضحان تماماً (على عكس ما يجري في منظومات سيميولوجية أخرى): فالواحد منهما ليس «مختبئاً خلف الآخر»، إنهما مُعطيان هنا دفعة واحدة (ليس الواحد هنا والآخر هناك). ومهما بدا هذا الأمر متناقضاً، فلاسطورة لا تخفي شيئاً. لأنّ وظيفتها التحريف وليس الإخفاء. وليس هناك أي استتار للمفهوم بالنسبة إلى الشكل: فلا حاجة، على الإطلاق، إلى اللاوعي لتفسير الأسطورة. طبعاً. نحن إزاء نمطين مختلفين للظهور: فحضور الشكل هو حضور تام (حرفي) ومباشر، وهو، فضلاً عن ذلك، حضور، واسع، والسبب في ذلك - ولطائناً كررناه - يعود إلى الطبيعة اللغوية للدال الأسطوري: وباعتباره يتكون من معنى مرسوم سلفاً، فهو لا يستطيع تقديم نفسه إلا عبر مادة ما (بينما في اللسان يظل الدال نفسياً). في حالة الأسطورة الشفوية، يكون هذا الاتماع أفقياً = خطياً (ذلك لأنني أسمّي أسداً. وفي

(5) : لاتيني / لاتينية = باسك / س، س = باسكية.

حالة الأسطورة الميثية، يكون الاتساع مُتعدد الأبعاد (بزة الزنجي في المركز، وأسود الوجه في الأعلى، والتحية العسكرية إلى اليسار، الخ). إذا لعناصر الشكل علاقات مكان وتجاور فيما بينها: وصيغة حضور الشكل تكون صيغة مكانية. أما المفهوم، فيقدم نفسه بشكل شمولي، وهو نوع من السديم، وتكثيف مشوش، إلى حد ما، للمعرفة. عناصره ناشطة فيما بينها بعلاقات ترابطية: والمفهوم لا يحمله الاتساع بل العمق (وقد تظل هذه الاستعارة مكانية): وصيغة حضوره هي صيغة تذكيرية.

العلاقة التي تربط مفهوم الأسطورة بالمعنى هي أساساً علاقة تحريف. وهنا نعثر على تشابه شكلي ما مع منظومة سيميولوجية مركبة كمنظومة التحليلات النفسية. ومثلما يعتبر فرويد أن المعنى المستتر للسلوك يحرف معناه الظاهر كذلك فإن المفهوم في الأسطورة يحرف المعنى. طبعاً هذا التحريف لا يكون مُمكناً إلا لأن شكل الأسطورة يتكوّن أساساً من معنى لغوي. في منظومة بسيطة كمنظومة اللسان، لا يستطيع المدلول أن يحرف أي شيء، لأن الدال الفارغ والعشوائي لا يبدي إزاءه أي نوع من المقاومة، لكن، هنا، كل شيء مختلف: فللدال وجهان إلى حد ما: الأول ممتلئ والثاني فارغ، وهو الشكل (ذلك لأنني أسقى أسداً، زنجي - جندي - فرنسي - مؤدياً - التحية - ل - العلم - الثلاثي الألوان). إن ما يقوم المفهوم بتحريفه هو الوجه الممتلئ، أي المعنى: فقد حُرم كل من الأسد والزنجي من تاريخهما بسبب تحولهما إلى حركتين. وما تقوم المثلية EXEMPLARITE اللاتينية بتحريفه، هو تسمية الأسد بكل ما ينطوي عليه حضوره من لزوم. وتلك الامبريالية الفرنسية المضطربة، هي أيضاً لغة أولى وخطاب حقيقي FACTUEL يقص علي تحية الزنجي المرتدي زيه العسكري. لكن هذا التحريف لا يُعد إلغاء: فلاسد والزنجي يبقيان هناك لأن المفهوم بحاجة إليهما، ونحن نبتريهما نصفياً، وننزع عنهما الذاكرة وليس الوجود: فهما عنيدان، ومتجذران بصمت، وثرثاران، إنهما كلام جاهز تماماً لخدمة المفهوم. المفهوم يحرف المعنى تماماً لكنه لا يلغيه: والكلمة توضح هذا التناقض: أي قرينة.

ذلك أنه ينبغي أن نتذكر دائماً أن الأسطورة منظومة مزدوجة: ينتج في داخلها نوع من كليّة الحضور: فبدائية الأسطورة تتكوّن بوصول المعنى: لكي أحفظ باستعارة مكانية - سبق وأشارت إلى طابعها التقريبي أقول إن دلالة الأسطورة تتشكل عن طريق نوع من الدوارة المستمرة في دورانها، والتي تناوب معنى الدال مع شكله. إنها [الدلالة] لغة - موضوع وما وراء - لغة، وهي تماماً

وعِي دال، ووعي خالق للصور. وهذا التناوب يقوم المفهوم بالتقاطه إلى حد ما ، فيستخدمه كدال مُبهم، عقلي وخيالي، عشوائي وطبيعي في الوقت نفسه.

لا أريد أن أفرض مسبقاً متطلبات أخلاقية لمثل هذه الآلية. لكنني لن أخرج بتحليل موضوعي إذا جعلتكم تلاحظون أن كُلية حضور الدال في الأسطورة يعيد تماماً إظهار فيزيائية الذريعة ALIBI (نحن نعرف أن هذه العبارة هي عبارة مكانية): في الذريعة أيضاً، هناك مكان ممثلي، ومكان فارغ منشوطان بعلاقة ماهية IDENTITE سلبية («لستُ حيثُ تعتقدون أنني موجود. بل أنا حيثُ تعتقدون بأنني لا أكون»). لكن الذريعة العادية (البوليسية مثلاً) لها حد، يقوم الواقع بإيقافها في لحظة مُعَيَّنة، عن الدوران. الأسطورة قيمة، لا تشكل الحقيقة تقويجاً لها، ولا شيء يمنعها من أن تكون ذريعة أبدية: يكفي أن يكون لدالها وجهان حتى تمتلك [مكاناً] آخر بعيداً. والمعنى موجود دائماً ليعرض الشكل. والشكل دائماً موجود لإبعاد المعنى. وليس في هذا أبداً أي تناقض أو صراع، أو انفجار بين المعنى والشكل: إنهما لا يتواجدان أبداً في النقطة نفسها وبالطريقة نفسها، إذا كنتُ في سيارة. أتأمل النظر عبر الزجاج: فأنا أستطيع بإرادتي التركيز إما على الزجاج. أو على المنظر: فتارة أدرك حضور الزجاج وبعُد المنظر، وطوراً، على العكس، أدرك شفافية الزجاج وعمق المنظر، لكن نتيجة هذا التناوب تظل ثابتة: فالزجاج بالنسبة إلي يظل حاضراً وفارغاً، والمنظر سيكون غير واقعي ومليئاً في الوقت نفسه، وهكذا في الدال الأسطوري: حيث الشكل فيه فارغ والمعنى غائب ومع ذلك يظل مليئاً. ولا يمكنني الاندهاش من هذا التناقض، إذا أوقفت بإرادتي، دَوَّارة الشكل والمعنى هذه، وإذا ركزت على أي واحد منهما كما أركزُ على شيء مميز في الآخر، أو إذا طبقت طريقة تفكير إحصائية، وباختصار، إذا عاندتُ ديناميتهما: وبكلمة، إذ انتقلت من حالة قارئ الأسطورة إلى حالة عالم الأساطير. إن ازدواجية الدال هذه هي التي ستحدد أيضاً صفات الدلالة. وصرنا من الآن فصاعداً نعرف أن الأسطورة كلام يحدده مقصدها (أنا مثال قواعدِي) أكثر مما يحدده حرفها (أسمى أسداً). ومع أن المقصد فيه، إلى حد ما، جامد ومُطَهَّر ومُخَلَّد، ومُغَيَّب من قبل الحرف (الامبراطورية الفرنسية؟ إنها مجرد واقعة: هذا الزنجي الطيب الذي يؤدي التحية كواحدٍ من أولادنا). هذا الغموض المكوّن للكلام الأسطوري سيُرتب على الدلالة نتيجتين: لأنها ستقدم نفسها كإشارة، وكخلاصة في الوقت نفسه.

للأسطورة صفة أمرية: استدعائية: وهي بانطلاقها من مفهوم تاريخي، وانبثاقها مباشرة من كلية الحضور (حصة اللاتينية، الامبراطورية المهددة)، فإنها بذلك تقصدني: تستدير نحوي، فأعاني من قوة مقصدها، وتضطرني إلى تلقي غموضها التوسعي. فإذا قمتُ بنزهة، مثلاً، في منطقة الباسك الاسبانية لا شك أنني سألاحظ أن البيوت تشترك في وحدة هندسية معمارية، وبأسلوب واحد، يلزمني بحسبان أن البيت الباسكي نتاج اتني محدد. ومع ذل فلا أحس بأنني معني، شخصياً. ولا تأثرت بهذا الأسلوب الموحد، كل ما أراه أنه هناك، لا يدعوني، ولا يثيرني لكي أسقي، إلا إذا فكرت في إدخاله ضمن لوحة السكن الريفية. أما إذا كنتُ في المنطقة الباريسية، ولمحت على طرف شارع غامبيتا أو شارع جان جوريس، دارةً أنيقة بيضاء، ذات قرميد أحمر ونجارة سمراء وأهداب سقفها غير متناظر، وواجهتها مدعمة، عندما ألمحها يبدو لي أنني أتلقي دعوة ملحة وشخصية لتسمية هذا الشيء بأنه دارة باسكية بل أكثر من هذا إذ أرى فيها الماهية الباسكية نفسها. ذلك لأن المفهوم هنا يتبدى لي في تحصيله كله: إنه يسعى إليّ ليضطرني للتعرف على مجموع المقاصد التي كانت له سبباً، ووضعته هناك إشارة لقصة فردية، وكمناجاة وتواطؤ. إنه نداء حقيقي يوجهه إلى مالكي الدارة، ولكي يكون هذا النداء أكثر أمرية فقد رضح لكل أنواع الفقير: كل ما كان يدل - البيت الباسكي في نظام التكنولوجيا: المستودع، السلم الخارجي، برج الحمام، الخ. كل هذا سقط، ولم يبق منه سوى إشارة لا يمكن النقاش فيها. وصارت مخاطبة الشعور ADHOMINATION جليلة (صريحة) لدرجة يبدو لي معها أن هذه الدارة قد بُنيت فوراً من أجلي، كشيء سحري انبثق في حاضري دون أثر لأية قصة أنتجت.

ذلك لأن هذا الكلام الاستدعائي، هو في الوقت نفسه كلام متجسد: ففي لحظة وصوله إليّ. توقف، وصار يدور حول نفسه، ليلحق بالعمومية، إنه [الكلام] يرتعد، ويبيض ثم يبرىء نفسه. إن تملك المفهوم يجد نفسه فجأة وقد أبعدته حرفية المعنى. هنا نوع من التوقف بالمعنى الفيزيائي والقانوني للكلمة: الامبريالية الفرنسية تدين الزنجي الذي يؤدي التحية لأنه مجرد دال أداتي،

(٦) : أقول: اسباني، لأن الصعود البورجوازي الصغير في فرنسا ساهم بازدهار هندسة «أسطورية»

كاملة بالنسبة للدارة الباسكية.

والزنجي يدعوني باسم الامبريالية الفرنسية، لكن، في اللحظة نفسها فإن تحية الزنجي تتعمق، وتزعج نفسها وتتجمد في حيثية أبدية هدفها تأسيس الامبريالية الفرنسية. على سطح اللغة، هناك شيء ما يتوقف عن الحركة: استخدام الدلالة هناك، لا ط خلف الحدث، يوصل إليه مظهراً إبلاغياً، لكن في الوقت نفسه، فإن الحدث يشكل القصد، ويسبب له ما يشبه ضيق الثبات: إنه يجمده لكي يجرّاه. ذلك لأنّ الأسطورة كلام مَسْرُوق ومُعَاد. لكن، الكلام الذي قلناه لا يعود تماماً ذلك الذي اختلسناه: إذ حينما نقوله، فإننا لا نعيده تماماً إلى مكانه. هذه الخلصة السريعة، هذه اللحظة العابرة من التزييف، هي التي تكون المظهر المرتجف للكلام الأسطوري⁽⁷⁾.

بقي أن نعين العنصر الأخير من عناصر الدلالة، وهو المعلل. نعرف أن العلامة في اللسان، اعتباطية: لا شيء يُجبر («بشكل طبيعي» الصورة السمعية، شجرة لأن تدل على مفهوم شجرة: العلامة، هنا، غير مُعلّلة. مع ذلك، فللاعتباطي هذا حدود ترتبط بالعلاقات الترابطية للكلمة: يمكن للسان إنتاج جزء من العلامة وذلك بالقياس إلى علامات أخرى (نقول، مثلاً، AIMABLE = محبوب وليس AMABLE، وذلك بالقياس إلى AIME). أما الدلالة الأسطورية فليست أبداً عشوائية تماماً، فهي معللة دائماً جزئياً، وتتضمن حتماً شيئاً من القياس. حتى تلتقي المثلية اللاتينية بتسمية الأسد، لا بدّ من قياس، هو مطابقة المسند ATTRIBUT، ولكي تدرك الامبريالية الفرنسية بالزنجي الذي يؤدي التحية لا بدّ من التشابه بين تحية الزنجي وتحية الجندي الفرنسي، التعليل ضروري لازدواجية الأسطورة، والأسطورة تلعب على قياس المعنى والشكل: إذ لا أسطورة بدون شكل معلل. ولكي نفهم قوة تعليل الأسطورة، يكفي أن نفكر قليلاً

(7) : من وجهة نظر أخلاقية، ما يزعج في الأسطورة هو أن شكلها غير معلل. إذ لو كانت هناك «صحة» للغة، فذلك بسبب اعتباطية العلامة، ما يُنفّر في الأسطورة هو الاستعانة بطبيعة مُزَيّفة وهو «بذخ» الأشكال الدالة، كما في تلك الأشياء التي تزين فائدتها بمظهر طبيعي، إن إرادة إثقال الدلالة بكفالة الطبيعة تسبب نوعاً من الغثيان: الأسطورة غنية جداً، وما يفيض فيها، هو تعليلها، هذا التنفير هو نفسه الذي أشعر به أمام القنون التي لا تريد الاختيار بين الطبيعة PHYSIS والطبيعة المضادة ANTI - PHYSIS، فتمتخدم الأول كمثال والثانية كتوفير. أخلاقياً هناك نوع من الضمة للتلاعب في هاتين اللوحتين (الجدولين).

بجالة قصوى: أمامي مجموعة من الأشياء، وهي في حالة فوضى بحيث لا أجد لها أي معنى. قد يبدو أن الشكل هنا، بما أنه يفتقر إلى معنى أولي، لا يستطيع تجذير قياسه في أي مكان. وأن الأسطورة مُستحيلة. لكن ما يمكن للأسطورة أن تقدمه للقراءة باستمرار. هو الفوضى نفسها: فقد تعطي العبث دلالة ما وتحول العبث إلى أسطورة، وهذا ما يحدث حينما يقوم الحسن السليم بأسطورة ما وراء الواقع (السريالي)، مثلاً: حتى غياب التعليل لا يضايق الأسطورة، لأن هذا الغياب نفسه سيكون موضعاً بما يكفي ليصبح مقروءاً: أخيراً، فإن غياب التعليل سيتحول إلى تعليل ثانٍ. فتعود الأسطورة إلى حالها.

التعليل أمر حتمي. لكنه يظل مبعثراً جداً. أولاً التعليل ليس «طبيعياً»: القصة هي التي تقدم للشكل قياساته. ومن جانب آخر: القياس بين المعنى والمفهوم لا يكون أبداً إلا جزئياً: فالشكل يحمل كثيراً من المشابهات ولا يحتفظ إلا ببعضها: إنه يحتفظ بالسقف المائل، والعوارض البارزة في الدارة الباسكية، ويهمل السلم والمستودع والزنجار. وما إلى ذلك. وينبغي حتى الذهاب إلى أبعد من هذا: الصورة الشاملة قد تستبعد الأسطورة، أو على الأقل، قد تضطرها إلى ألا تحتفظ إلا بشموليتها فيها: هذه الجالة الأخيرة تنطبق على حالة الدهان السيء، القائم كله على أسطورة «المالآن» و«المنتهي» (إنها الحالة المعاكسة. لكنها المناظرة لأسطورة العبث: هنا. الشكل يؤسطر «غياباً». وهناك يؤسطر المالآن جداً). لكن. عموماً، الأسطورة تفضل العمل من خلال الاستعانة بصور فقيرة، ناقصة. حيث أزيل دسم المعنى تماماً. فصار جاهزاً لاستقبال دلالة ما: الكاريكاتير، المحاكاة، الرموز، الخ. أخيراً يتم اختيار التعليل من جملة تعليقات أخرى ممكنة: فقد أعطي الامبريالية الفرنسية دوالاً غير تحية الزنجي العسكرية: جنرال فرنسي يقوم بوضع وسام على صدر سنغالي أكتع. راهبة تقدم فنجانا من الزهورات لجدي مريض. معلم أبيض يعلم زنجياً صغاراً وهم في حالة الانتباه التام: الصحافة تتكفل كل يوم بإبراز أن احتياطي الدوال الأسطورية يظل معيناً لا ينضب.

هناك مقارنة من شأنها إيضاح الدلالة الأسطورية، وهي لا أقل ولا أكثر من اعتبارية الرمز الكتابي IDEOGRAMME. الأسطورة منظومة كتابة رمزية بحتة، حيث تظل الأشكال معللة من خلال المفهوم الذي تمثله، دون أن تتمكن. مع ذلك، من تغطية شموليته التمثيلية. ومثلما أن الكتابة الرمزية قد هجرت تاريخياً، المفهوم بشكل تدريجي لتتشارك مع الصوت SON، معللة نفسها شيئاً

فشيئاً، كذلك يمكن التعرف على نضوب الأسطورة من خلال اعتبارية دلالتها: موليير كله معلق في ياقة طبيب.

قراءة الاسطورة وفك رموزها:

كيف يتم استقبال الأسطورة؟ هنا ينبغي العودة مرة أخرى، إلى ازدواجية دالها، الذي هو معنى وشكل في الآن ذاته. وتبعاً لتركيزي على هذا الدال أو ذاك أو على الاثنين معاً. فإني سأنتج أنماط مختلفة للقراءة⁽⁸⁾

1 - إذا ركزت على دال فارغ، فإني أترك المفهوم يملأ شكل الأسطورة دون غموض، وأجد نفسي أمام منظومة جديدة حيث تعود الدلالة لتصبح حرفية: فالزنجي الذي يحيي، هو مثال على الامبريالية الفرنسية، إنه رمزها. هذه الطريقة في التركيز هي، على سبيل المثال، طريقة منتج الأسطورة، وكالمحرر الصحفي الذي يبدأ بمفهوم ثم يبحث له عن شكل⁽⁹⁾.

2 - إذا ركزت على دال ممتلئ، أميز فيه المعنى من الشكل بوضوح، وبالتالي التحريف الذي يسببه الشكل للمعنى، فإني بهذا أفك دلالة الأسطورة، وأستقبلها كتزييف: فالزنجي الذي يؤدي التحية يصبح ذريعة للامبريالية الفرنسية، وهذا النمط من التركيز هو نمط عالم الأساطير: الذي يفك رمز الأسطورة، ويفهم التحريف.

3 - أخيراً، إذا ركزت على دال الأسطورة كما لو أركز على كل مركب من المعنى والشكل، فسألتقي عندها دلالة مبهمة، وأستجيب للآلية المكونة للأسطورة، ولديناميتها وأصبح قارئاً للأسطورة: والزنجي الذي يؤدي التحية لا يعود مثلاً ولا رمزا، ولا ذريعة بل حضور الامبريالية الفرنسية نفسه.

التركيزان الأوليان لهما طابع سكوني، تحليلي. إنهما يحطمان الأسطورة، إما بالإعلان عن قصدها، وإما بفضح هذا القصد: التركيز الأول وقح. أما الثاني

(8) : حرية التركيز ليست قضية سيميولوجية، لأنها ترتبط بالوضع المادي للموضع.

(9) : نتلقى تسمية الأسد كمجرد مثال عن القواعد اللاتينية لأتينا، وباعتبارنا أشخاصاً كباراً، نكون

في موقف إبداعي ازاءه. سأعود لاحقاً إلى قيمة السياق في هذه الرسم الذهني الأسطوري.

فهو مُعيد للرصد. أما التركيز الثالث فهو دينامي، يستهلك الأسطورة تبعاً لغايات بنيتها: القارئ يعيش الأسطورة على شكل قصة حقيقية وغير واقعية في الوقت نفسه.

إذا شئنا ربط الرسم الذهني SCHEME الأسطوري بقصة عامة، وتفسير الكيفية التي يستجيب من خلالها لمصلحة مجتمع محدّد، أي، باختصار، إذا شئنا الانتقال من السيميولوجيا إلى الأيديولوجيا، فلا بدّ من أن نضع أنفسنا في مستوى التركيز الثالث: إذ على قارئ الأسطورة نفسه تقع مسؤولية الكشف عن وظيفتها الأساسية. كيف يستقبل هذا القارئ الأسطورة اليوم؟ فإذا استقبلها بطريقة بريئة، فما الغاية بعد من اقتراحها عليه؟ وإذا قرأها بامعان، كما يفعل عالم الأساطير، فما قيمة الذريعة المعروضة؟ إذا كان قارئ الأسطورة لا يرى الامبريالية الفرنسية من خلال تحية الزنجي، كان من غير المفيد تحميل الصورة بهذا، أما إذا رآها، فلا تعود الأسطورة أكثر من اقتراح سياسي مُعلن عنه بكل أمانة. وباختصار. إمّا أن قصد الأسطورة كان غامضاً جداً بحيث فقد فاعليته، وإما أنه كان واضحاً جداً بحيث صدقناه. وفي الحالتين، أين هو الغموض يا ترى؟

ليس هذا سوى خيار مزيف. الأسطورة لا تخفي شيئاً ولا تفصح عن شيء: إنها تحرف. الأسطورة ليست كذبة ولا اعترافاً: إنها انحراف. إذا ما وضعت الأسطورة أمام هذا الخيار الذي تحدثت عنه لتوي، فإنها ستجد مخرجاً ثالثاً. وإذا خضعت لأحد هذين التركيزين الأولين، فهي مهددة بالزوال، لكنها تنقذ نفسها عن طريق تسوية ما. وهي نفسها هذه التسوية: إذا تكفلت الأسطورة «بنقل» مفهوم مُتعمّد. فإنها لن تجد في اللغة سوى الخيانة، لأن اللغة لا يسعها إلا محو المفهوم إذا قامت بتغطيته أو بفضحه أو إذا صرّحت عنه. وتكوين منظومة سيميولوجية ثانية يسفح للأسطورة بالخروج من هذا المأزق: فإذا أُخرجت على كشف المفهوم أو على تصفيته، فإنها تلجأ إلى تطبيعه.

ها قد وصلنا الآن إلى مبدأ الأسطورة نفسه: وهو المبدأ الذي يحول التاريخ إلى طبيعة. وبتنا نفهم الآن لماذا، بنظر مُستهلك الأساطير، يظل مقصد المفهوم وتوجيهه للمشاعر ADHOMINATION واضحاً دون أن يكون مع ذلك مهماً: ان السبب الذي يدفع إلى تلفظ الكلام الأسطوري هو سبب واضح تماماً، لكنه يرتجف

حينما يكون في الطبيعة. إنه لا يُقرأ كباعث ، إنما كسبب. فإذا قرأت الزنجي – المحيّي كمجرد رمز للامبريالية عليّ أن أتنازل عن واقع الصورة، لأن قيمتها تنخفض حينما تتحول [الصورة] إلى أداة. وعلي العكس، إذا حلت تحية الزنجي على أنها ذريعة للاستعمارية فإنني بهذا أبيضُ حتماً الصورة، راضخاً بذلك لباعثها، لكن المخرج يختلف بالنسبة لقارئ الأسطورة: إذ كل شيء يجري كما لو كانت الصورة تحرض المفهوم بشكل طبيعي ، وكما لو كان الدال يؤسس المدلول: الأسطورة موجودة ابتداءً من اللحظة المحددة التي تنتقل فيها الامبريالية إلى حالة الطبيعة: الأسطورة كلام مُبرر بشكل بالغ الإفراط.

وهذا مثال جديد من شأنه إفهامكم بشكل واضح الكيفية التي يُعقلنُ قارئ الأسطورة من خلالها المدلول عن طريق الدال. نحن في شهر تموز، أمامي في صحيفة فرانسيس - سوار عنوان عريض أقرأه: أسعار: أول هبوط خضار: بداية الانخفاض. لنعد سريعاً رسم المنظومة السيميولوجية لهذا العنوان: المثال عبارة عن جملة، والمنظومة الأولى هي منظومة لسانية بحتة. دال المنظومة الثانية يتكوّن هنا من عدد من الطوارئ ACCIDENTS المعجميّة (الكلمات: أول، بداية، الـ [انخفاض])، أو الطباعية: الأحرف الضخمة للعنوان العريض (مانشيت)، هناك حيث يستقبل القارئ عادة أخبار عواصم العالم. المدلول أو المفهوم، هو الذي لا بدّ من تسميته باسم مشتق غريب لكنه لازم وهو الحكومياتية LA COUVERNEMENTALITE ، أي الحكومة كما تتصورها الصحافة الكبرى كجوهر فعالية. ودلالة الأسطورة تلحق ذلك بشكل واضح: أسعار الخضار والفواكة تنخفض لأن الحكومة قررت ذلك. لكن هناك نادرة هي أن الصحيفة إما بدافع التطمين أو الأمانة، قد فصلت سطرين في الأسفل، أي الأسطورة التي فرغت من تكوينها. تضيف الصحيفة (مع أنها بأحرف متواضعة): «إن العودة إلى الوفرة الموسميّة قد سهلت انخفاض الأسعار». هذا المثال مفيد لسببين: أولاً نرى فيه، الطابع الانفعالي واضحاً: فنحن ننتظر منه تأثيراً مباشراً. لا يهم كثيراً إذا ما تفككت الأسطورة فيما بعد، إذ أن فعلها المُعتبر أقوى من التفسيرات العقلية التي يمكنها تكذيبها لاحقاً. وهذا يعني أن قراءة الأسطورة تنتهي بشكل مفاجئ. بينما أنا أركض ألقى بنظرة على صحيفة فرانسيس - سوار التي بين يدي جاري فلا ألتقط سوى معنى واحد ، لكنني أقرأ فيه دلالة حقيقية: إنني ألتقي حضور الفعل الحكومي في انخفاض سعر الفواكه والخضار. هذا كل شيء. وهو كاف.

حتى لو قرأنا الأسطورة بتركيز أكثر فلن يضاعف ذلك أبداً من قوتها ولا يزيد في إخفاها فالأسطورة لا تكتمل ولا تناقش في الوقت نفسه: لا الزمن ولا المعرفة من شأنهما إضافة أي شيء إليها، ولا ينتزعان منها شيئاً. ثم، إن تطبيع المفهوم الذي عرضته بالنسبة للوظيفة الأساسية للأسطورة، هو هنا تطبيع مثالي: في المنظومة الأولى (اللسانية حصراً). قد تكون السببية، حرفياً طبيعية: أسعار الخضار والفواكه تنخفض لأننا في موسمها. في المنظومة الثانية (الأسطورية) قد تكون السببية سطحية (مصطنعة)، ومزيفة لكنها تنزلق نوعاً ما في مسعر الطبيعة. لهذا السبب تعاش الأسطورة بوصفها كلاماً بريئاً: ليس لأن مقاصدها مخفية: فلو كانت مخفية، فلن تكون ذات فاعلية، بل لأنها مُطَبَّعة. ان ما يسمح للقارئ باستهلاك الأسطورة بشكل بريء، هو أنه لا يرى فيها منظومة سيميولوجية، بل منظومة استنتاجية: هناك حيث لا يوجد إلا التكافؤ، يرى القارئ نوعاً من العملية السببية: فللدال والدلول، بنظره، علاقات طبيعية. ويمكننا شرح هذا التشوش بشكل آخر: إن أي منظومة سيميولوجية هي منظومة قيم. بينما مستهلك الأسطورة يعتبر الدلالة منظومة وقائع: تقرأ الأسطورة كمنظومة حقيقة FACTUEL بينما هي منظومة سيميولوجية.

الأسطورة بما هي لغة مسروقة:

بمَ تتميز الأسطورة؟ إنها تتميز بتحويل المعنى إلى شكل. بمعنى آخر، الأسطورة سطو مستمر على اللغة. فأننا أسرق الزنجي الذي يؤدي التحية، والدارة البيضاء والسمر، كما اسطو على انخفاض سعر الفواكه الموسمي، ليس بهدف جعلها أمثلة أو تحويلها إلى رموز، بل لكي أطبع، من خلالها، الامبراطورية وكذلك نوقي للأشياء الباسكية وكذلك الحكومة. لكن، هل كل لغة أولى هي حتماً، قريبة للأسطورة؟ أولا يوجد معنى ما من شأنه مقاومة هذه الغنيمية التي يهدد شكلها الأسطورة؟ الحق يُقال: لا شيء يمكنه البقاء في منجاة من الأسطورة، فالأسطورة قادرة على إبراز رسمها الذهني، انطلاقاً من أي معنى كان، وحتى من خلال غياب المعنى، كما رأينا، لكن اللغات لا تقاوم بالطريقة نفسها.

ان اللسان، وهو أكثر اللغات تعرضاً للسطو من قبل الأسطورة، يبدي مقاومة ضعيفة، فهو نفسه يتضمن بعض الاستعدادات الأسطورية، كما يتضمن مشروع

جهاز من العلامات المخصصة لإبراز المقصد الذي يجعله [اللسان] يستخدم: وهذا ما يسعنا تسميته بتعبيرية اللسان: فصيغتنا الأمر والنصب، على سبيل المثال، هما شكل لدلول من نوع خاص، يختلف عن المعنى: فاللدلول هنا هو إرادتي أو رجائي. لهذا السبب عرّف بعض اللسانيين صيغة الـ INDICATIF = الدلالية، مثلاً، على أنها حالة أو درجة صفر في مقابل صيغتي الـ SUBJONCTIF = النصب والـ IMPERATIF = الأمر. لكن في الأسطورة المسبقة التكوين، المعنى لا يكون أبداً في درجة الصفر، ولهذا يتمكن المفهوم من تحريفه وتحبيده، وعليها ان نتذكر، مرة أخرى، بأن غياب المعنى لا يعني، على الإطلاق، درجة الصفر: لهذا يمكن للأسطورة أن تمسك به جيداً، وإعطائه، مثلاً، دلالة العبث، أو دلالة السريالية، وما إلى ذلك. الحقيقة، ليس هناك سوى الدرجة صفر، التي يمكنها مقاومة الأسطورة.

أما اللسان فيستسلم للأسطورة، لكن بطريقة مختلفة: إذ من النادر أن يفرض اللسان معنى مليئاً وغير قابل للتحريف منذ البداية. والسبب في ذلك يعود إلى الطابع التجريدي لمفهومه: مفهوم الشجرة هو مفهوم غامض، وهو يفسح المجال أمام جوازات متعددة، لا شك أن اللسان جهاز تخصيصي كامل (هذه الشجرة، الشجرة القي، الخ). لكنه يظل دائماً حول المعنى النهائي، وعمق افتراضي تطفو فيه معان أخرى ممكنة: المعنى يمكنه باستمرار تقريباً أن يخضع للتأويل. بوسعنا القول إن اللسان يقترح على الأسطورة معنى مُفرغاً. وببساطة يمكن للعلامة أن تدخل فيه وتتضخم، إنها عملية سطو عن طريق الاستعمار (مثلاً: بدأ انخفاض الأسعار). لكن أي انخفاض هذا؟ أهو انخفاض الموسم أم الحكومة؟ الدلالة هنا تجعل من نفسها طفيلي المادة، مع أنها [أي المادة] مُحددة).

حينما يكون المعنى ممثلًا جداً بحيث تتمكن الأسطورة من غزوه، فإنه يقلبها، ويمسكها كلها. وهذا ما يحدث للغة الرياضية، التي في حد ذاتها، هي لغة غير قابلة للتحريف، واتخذت ككل الاحتياطات الممكنة لمواجهة التأويل: ولا مجال لأي دلالة طفيلية لأن تدخل فيها. ولهذا السبب بالضبط، ستنحصر الأسطورة دفعة واحدة. إنها تتخذ صيغة رياضية ($E = MC^2$)، وتجعل من هذا المعنى الذي لا يتغير، الدال البحث للصفة الرياضية MATHEMACITE،

هنا نرى الذي تقوم الأسطورة بسرقة: إنه المقاومة، والصفاء. الأسطورة قادرة على بلوغ أي شيء، وإفساد أي شيء. إنها قادرة حتى على بلوغ تلك الحركة التي لا تستسلم لها، لدرجة أنه بمقدار ما تبدي اللغة - الموضوع، من مقاومة في البداية، بمقدار ما يكبر تعهرها في النهاية: فمن يقاوم بشكل كامل، يستسلم هنا بشكل كامل: أينشتاين من جانب، وفرانس - سوار من جانب آخر. يمكننا إضفاء صورة زمنية على هذا الصراع. اللغة الرياضية لغة مُنَجَزَة، وتستمد تمايبتها نفسها من هذا الموت المقبول. أما الأسطورة فهي لغة لا تقبل الموت: إنها تنزع من المعاني التي تتغذى منها حياة مُخَايَلَة، مُنْحَطَة، وتُسبب فيها تأجيلاً مصطنعاً تستقر فيه مُرْتَا حَة، وتتسبب في وقوع الجثث الناطقة. هناك لغة أخرى تقاوم الأسطورة ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، وهي لغتنا الشعرية، فالشعر المعاصر⁽¹⁰⁾ عبارة عن منظومة سيميولوجية ارتدادية، والأسطورة تسعى إلى دلالة متطرفة - ULTRA SIGNIFICATION أي إلى تضخيم المنظومة الأولى، أما الشعر فيحاول العثور على دلالة تحتية INFRASIGNIFICATION أي إلى حالة ما قبل سيميولوجية للغة، وباختصار، يجهد الشعر نفسه لتحويل العلامة إلى معنى: وجل ما يسعى إليه - عامداً ليس بلوغ معنى الكلمات إنما معنى الأشياء نفسها.⁽¹¹⁾ لذلك فالشعر يشوش اللسان، ويضاعف، بقدر استطاعته، تجرد المفهوم وعشوائية العلامة، ويقوم، ما استطاع، بتوسيع علاقة الدال والمدلول. إن بُنية المفهوم «المُعومة» يتم استثمارها هنا حتى النهاية: وبمعكس النثر، فإن مجمل إمكانية المدلول التي تحاول العلامة الشعرية، على أمل بلوغ نوع من النوعية المتسامية للشيء، جعلها حاضرة في معناها

(10): بعكس الشعر الكلاسيكي الذي هو منظومة أسطورية متينة، لأنه يفرض على المعنى مدلولاً إضافياً هو الانتظام REGULARITE : فالبحر السكندري، على سبيل المثال، يصلح لأن يكون معنى لخطاب ودالاً لكل جديد في الآن نفسه، وهذا الكل هو دلالة الشعرية. وحينما يقع النجاح، فسببه درجة الانصهار الظاهري بين المنظومتين. إننا، وكما ترى، فالأمر ليس أبداً قضية تناغم بين المضمون والشكل، إنما هو دخول أتيق لشكل ما في شكل آخر. وأقصد بالأناقة، أفضل اقتصاد ممكن في الوسائل، وبسبب المبالغة الدائمة، يخلط التقد بين المعنى والمضمون FOND . واللسان ليس سوى منظومة أشكال، أما المعنى فهو شكل.

(11): هنا نعثر على المعنى كما يقصده سارتر، المعنى كنوعية طبيعية للأشياء تقع خارج المنظومة السيميولوجية (القديم جونيه، ص، 283).

الطبيعي (وليس الإنساني). ومن هنا نشوء الطموحات الجوهرية
 ESSENTIALISTES للشعر، وهي قناعته بأنه الوحيد القادر على إدراك الشيء
 نفسه، طالما يسمى إلى أن يكون لغة مُضادة ، والخلاصة ، أن من بين كل
 مستخدمي الكلام، يظل الشعراء أقل شكلية ، لأنهم، وَحْدَهُم يؤمنون بأن معنى
 الكلمات ليس سوى شكل لا يقبلون، وهم الواقعيون، بالاكْتفاء به، لذا يتأكد
 شعرنا الحديث على أنه دائماً قتلٌ لِلغة، ونوع من المشابه المكاني للموس
 للصمت، الشعر يحتل المكانة المعاكسة لمكانة الأسطورة لأن الأسطورة منظومة
 سيميولوجية تزعم قدرتها على تجاوز ذاتها لتصبح منظومة واقعية
 FACTUEL^(*). الشعر منظومة سيميولوجية تسعى للإنكماش في منظومة جوهرية.

لكن، هنا أيضاً كما هو الحال بالنسبة لِلغة الرياضيّة، فإن المقاومة التي
 يبديها الشعر هي التي تجعل منه فريسة مثلى للأسطورة: ففوضى العلامات
 الظاهري، وهو الوجه الشعري لنظام أساسي، قد اعتقلته الأسطورة التي تحولت
 إلى دال فارغ، يفيد في الدلالة على الشعر. وهذا يفسر الطابع غير الاحتمالي للشعر
 الحديث: حينما يرفضُ الشعرُ الأسطورة بشراسة، فإنه بذلك يسلم نفسه لها
 بقديمين ويدين مُقيدتين، أما قاعدة الشعر الكلاسيكي فهي على العكس. إذ كانت
 تشكل أسطورة مقبولة كان الاعتباري الواضح يُشكلُ فيها نوعاً من الكمال لأن
 توازن المنظومة السيميولوجية يعتمد على اعتبارية علاماتها. ان قبول الأسطورة
 الطوعي من شأنه تحديد مُجمل أدبنا التقليدي: فمن الناحية المعيارية يعتبرُ هذا
 الأدب منظومة أسطورية مُميّزة: فهناك معنى، هو معنى الخطاب، وهناك دال،
 هو ذلك الخطاب نفسه بما هو شكل أو كتابة، وهناك مدلول، هو مفهوم الأدب،
 ثم هناك دلالة، هي الخطاب الأدبي. وقد تطرقت إلى هذه القضية في كتابي:
 الكتابة في درجة الصفر، الذي ، إذا أخذنا كل شيء بعين الاعتبار، هو ليس
 سوى أسطورية لِلغة الأدبية. وفيه عرّفتُ الكتابة بأنها دالُ الأسطورة الأدبية. أي
 أنها شكلٌ معنوي بالمعنى، ويأخذُ من مفهوم الأدب دلالة جديدة⁽¹²⁾. والمحت

(*) واقعية، ترجمة لـ FACTUEL أي صفة الواقعة أو الحدث. ولو قلت واقعية لاختلط الأمر

على القارئ وظن أن الأمر له علاقة بالواقع في مقابل الخيال. [م].

(12) : الأسلوب - على الأقل كما كنتُ أعرفهُ ليس شكلاً ، ولا يتعلق بالتحليل السيميولوجي

للأدب. في الواقع، الأسلوب هو جوهر مبهّد، باستمرار، بالشكلنة: أولاً يمكن تماماً ان يتحوّل إلى

إلى أن التاريخ ، من خلال تعديله لوعي الكاتب، قد أثار، منذ مائة سنة تقريباً، أزمة أخلاقية للغة الأدبية: فقد أفصحت الكتابة عن نفسها كدال، والأدب كدلالة: والكاتب يرفض لطبيعة اللغة الأدبية التقليدية، فإنه بذلك قد نفى نفسه في طبيعة مضادة للغة. إن تخريب الكتابة كان الفعل الجذري الذي حاول من خلاله عددٌ من الكتاب رفض الأدب باعتباره منظومة أسطورية. وكل تمرد من هذه التمردات كان بمثابة قتل للأدب باعتباره دلالة: وكلها [التمردات] طرحت ردّ الخطاب الأدبي إلى منظومة سيميولوجية بسيطة، أو حتى، في حالة الشعر، إلى منظومة ما قبل سيميولوجية: وهذه مهمة واسعة، كانت تتطلب تصرفات جذرية: ونحن نعرف أن بعضها ذهب إلى حدّ تدمير الخطاب والصمت الحقيقي أو المنقول، من خلال اعتبار نفسها السلاح الوحيد الممكن ضد السلطة المتعاضمة للأسطورة: أي تكرارها.

يبدو إذاً في غاية الصعوبة أن نقلص الأسطورة من الداخل، لأن هذه الحركة، حتى لو قمنا بها للتخلص منها فإنها تصبح بدورها فريسة للأسطورة: الأسطورة قادرة دائماً، وفي آخر لحظة، على التعبير عن المقاومة التي نضعها في مواجهتها. الحق يقال أن أفضل سلاح ضد الأسطورة قد يكمن في أسطورتها هي بدورها، أي إنتاج أسطورة مصطنعة: وهذه الأسطورة المعاد تركيبها ستكون أسطورية حقيقية - وبما أن الأسطورة تسرق اللغة، فلماذا لا نسرق الأسطورة؟ ولتحقيق ذلك يكفي أن نجعل منها نقطة انطلاق لسلسلة سيميولوجية ثالثة، وذلك بأن نضع دلالتها كحدّ أول لأسطورة ثانية. الأدب يقدم لنا بعض الأمثلة العظيمة على هذه الأسطوريّات المصطنعة. منها أذكر هنا عمل فلوبيير: بوفاروبيكوشيه. وهو ما يمكن تسميته بالأسطورة التجريبية، أو أسطورة من الدرجة الثانية: بوفار وصديقه بيكوشيه يمثلان بورجوازية مُعَيَّنة (في صراع مع

كتابة: هناك كتابة - مالرو، وعند مالرو نفسه. ثم أن الأسلوب يمكنه أن يتحوّل تماماً إلى لغة خاصة: تلك الكتابة التي يمنح الكاتب منها لنفسه، ولنفسه فقط: إذاً، فالأسلوب نوع من الأسطورة أحادية التصوير [مذهب يقرّر أن الأنا وحده الموجود وإن الفكر لا يدرك سوى تصوراتهِ (م)]، واللسان الذي يتحدث به الكاتب لنفسه: عند هذه الدرجة من الترسّخ، نترك أن الأسلوب يتطلب تفكيراً وتقدّراً عميقاً. وتشكل أعمال جان - بيير ريشار مثلاً على هذا النقد اللازم للأساليب.

طبقات بورجوازية أخرى): وخطابهما يشكّل، سلفاً، كلاماً أسطورياً، لِلسان فيه معنى. لكن هذا المعنى هو الشكل الفارغ لدلول مفهوميّ (تصوريّ)، هو هنا نوع من عدم الاكتفاء التكنولوجي. ولقاء المعنى بالمفهوم، في هذه المنظومة الأسطورية الأولى، يكوّن دلالةً ويضيف إلى هذه المنظومة الأسطورية الأولى، التي هي سلفاً، منظومة سيميولوجيّة ثانية، سلسلة ثالثة تشكّل فيها الدلالة حلقةً أولى، أو حداً نهائياً للأسطورة الأولى: وستتحول بلاغة بوفار وبيكوشيه إلى شكل للمنظومة الجديدة. وسيقوم فلوبير نفسه هنا بإنتاج المفهوم، من خلال نظرتّه إلى الأسطورة التي كونها كل من بوفار وبيكوشيه لنفسيهما: وهذا سيشكّل ضعفهما الأساسي، وعدم شعبهما (اكتفائهما) والتناوب المرعب لتدريباتهما، وباختصار، ما أود لو استطعت تسميته (لكنني أحسّ بالصواعق في الأفق): البوفارديّة البيكوشية. أما الدلالة النهائية فهي للمؤلف (العمل): إنها بوفار وبيكوشيه. بالنسبة لنا، سلطة الأسطورة الثانية تقوم على تأسيس الأولى ببساطة ملحوظة. لقد انهمك فلوبير في تجديد حقيقي لعلم آثار الكلام الأسطوري: إنه فيوليه لودوك^(١٠)، الخاص بإيديولوجيّة بورجوازية معيّنة. لكن فلوبير، لكونه أقلّ سذاجة من فيوليه لودوك، فقد وضع في ما جدده تزيينات (هي شكل الأسطورة الثانية) ذات طابع نصبي SUBJONTIF: إذ هناك تكافؤ سيميولوجي بين التجديد النصبي لخطابات بوفار وبيكوشيه، وبين ضعفها⁽¹³⁾.

ما يميّز به فلوبير (وكل الأسطوريّات المصطنعة، وكم من رائع منها في أعمال سارتر) هو أنه قدم لقضية الواقعيّة مخرجاً سيميولوجياً واضحاً. لا شكّ أنها ميزة ناقصة، لأن إيديولوجية فلوبير الذي كان لا يري في البورجوازي سوى بشاعة جمالية، لم يتسم بأية واقعيّة. لكنّه على الأقلّ تجنب الخطيئة الكبرى في الأدب. وهي خلط الواقع الإيديولوجي بالواقع السيميولوجي. الواقعيّة الأدبيّة بما

(١٠) : فيوليه لودوك (أوجين: 1814 - 1879) مهندس معماري وكاتب فرنسي. قام بتجديد العديد من مباني القرون الوسطى لا سيما كاتدرائية القديسة مادلين في فيزلاي، وكنيسة سيدة باريس، وقصر بييرفون، ومدينة كاركاسونا، مؤلف قاموس: الهندسة المعماريّة الفرنسيّة من القرن الحادي عشر حتى القرن السادس عشر، وقاموس العقارات. [م].

(13) : شكل نصبي، لأن اللاتينية كانت تعبر عن «الاسلوب أو الخطاب البلاغيّ»، بهذا الشكل،

وهي أداة رائعة للكشف عن التزييف.

هي إيديولوجية لا ترتبط أبداً باللسان الذي ينطقه الكاتب. بما أن اللسان شكلٌ فلا يسهل أن يكون واقعياً أولاً واقعياً. كل ما يسهل هو أن يكون أسطورياً أو لا يكون، أو أيضاً، كما في بوفاروبيكوشيه، مضاداً للأسطورة. لكن مع الأسف ليس هناك أي تنافر بين الواقعية والأسطورة، ونحن نعرف كم هو أدبنا «الواقعي» غالباً أسطوري (على الأقل هو أسطورة مُضخمة للواقعية)، وكم أدبنا «اللاواقعي» يتميز على الأقل، بأنه أقل أسطورية. والحكمة تقضي حتماً بتعريف واقعية الكاتب باعتبارها قضية إيديولوجية أساساً. وهذا لا يعني، بالتأكيد، عدم اضطلاع الشكل بأية مسؤولية أمام الواقع. لكن هذه المسؤولية لا يمكن أن تُقاس إلا بعبارات سيميولوجية. ولا يمكن الحكم على الشكل (لأن هناك محاكمة) إلا باعتباره دلالة، وليس تعبيراً. لغة الكاتب، ليست مهمتها تمثيل الواقع بل الدلالة عليه. وهذا من شأنه إلزام النقد باستخدام منهجين صارمين دقيقين: يجب معالجة واقعية الكاتب إما بوصفها مادة إيديولوجية (الموضوعات الماركسية في أعمال بريخت، على سبيل المثال) وأما بوصفها قيمة سيميولوجية (الأشياء، الممثل، الموسيقى، الألوان في الدراماتورجية البريختية) والأفضل حتماً هو الملاءمة بين هذين النقيضين، والخطأ الدائم هو خلطهما : لأن للإيديولوجية مناهجها كما للسيميولوجيا مناهجها أيضاً.

البورجوازية بما هي مُجتمَعٌ مجهول :

الأسطورة تنسجم مع التاريخ في نقطتين : من خلال شكلها المُعلَّل نسبياً، ومن خلال مفهومها، بوصفه تاريخاً بطبيعته. وعلى هذا يمكننا تصوّر دراسة تطورية للأساطير وذلك إما بإخضاعها للإستبطان (وهذا يعني تأسيس أسطورة تاريخية)، وإما أن نلاحق بعض أساطير الماضي حتى نصل إلى شكلها الحالي (وهذا يعني ممارسة التاريخ الاستبطاني). وإذا أخذت هنا بمشروع تزامني للأساطير المعاصرة، فذلك لسبب موضوعي : فمجتمعنا مجال مُفضَّل للدلالات الأسطورية. وقد حان الوقت الآن للإفصاح عن السبب.

مهما كانت العوارض، والاتفاقات والتنازلات والمغامرات السياسية، ومهما بلغت التغيرات التقنية والاقتصادية وحتى الاجتماعية التي يحملها التاريخ إلينا، فإن مجتمعنا لا يزال مجتمعاً بورجوازياً. وأنا لا أجهل أن عدة أنماط من

البورجوازية قد تعاقبت على السلطة منذ عام 1789. لكن القانون العميق ظل على حاله، وهو قانون سلطة تتعلق بملكية مُعَيَّنة، أو بنظام ما، أو بأيديولوجية. وعن تسمية هذه السلطة تنشأ ظاهرة فريدة: بما أن البورجوازية حقيقة اقتصادية فقد تمت تسميتها من دون أية صعوبة: الرأسمالية تفصح عن نفسها.⁽¹⁴⁾ وبما أنها حقيقة سياسية فإنها تتعرف على نفسها بشكل سيء والدليل على ذلك خلو البرلمان من الأحزاب «البورجوازية». وبما أن البورجوازية حقيقة إيديولوجية فإنها تختفي تماماً: فقد مسحت البورجوازية اسمها عبر انتقالها من الواقع إلى صورته، ومن الإنسان الاقتصادي إلى الإنسان الذهني: إنها ترتب لنفسها الحقائق، لكنها لا تتحالف مع القيم، إنها تحمّل قانونها عملية استبعاد التسمية. البورجوازية تُعرف نفسها على أنها الطبقة الاجتماعية التي لا تريد لنفسها اسماً. والتسميات: «بورجوازي»، «بورجوازي صغير» «رأسمالية»⁽¹⁵⁾، «بروليتاريا»⁽¹⁶⁾ هي مواضع خسارة مستمرة، حينما يبتعد المعنى عنها فإنه يسيل إلى أن يصبح الاسم عديم الفائدة.

ظاهرة استبعاد التسمية هذه هي ظاهرة هامة، لا بدّ من النظر إليها بشيء من التفصيل: من الناحية السياسية، تحدث خسارة الاسم البورجوازي من خلال فكرة الأمة، وقد كانت فكرة تقديمية في وقتها، أما اليوم فالبورجوازية تنحل في الأمة، مع احتمال رفض العناصر التي تعدّها دخيلة عليها (الشيوعيون). هذه التوفيقية الموجهة تسمح للبورجوازية باكتساب الضمانة العددية لحلفائها المؤقتين، أي كل الطبقات الوسيطة، أي «الطبقات اللامتجانسية»، وهناك استخدام طويل لم يستطع نزع الصفة السياسية، بشكل عميق، عن كلمة أمة. فالأساس السياسي موجود وقريب جداً، وأي طرف من شأنه إظهاره، ففي البرلمان هناك أحزاب

(14) : «البورجوازية محكوم عليها بإغناء الفقير. كما تقول لنا مجلة باري - ماتش.

(15) : كلمة «رأسمالية» ليست كلمة تايو من الناحية الاقتصادية، لكنها كذلك من الناحية الإيديولوجية: وبالتالي لن يسمعها الدخول في مفردات التعلّلات البورجوازية. كان لا بدّ من مصر الملك فاروق لكي تُقدّم المحكمة على إدانة مشبوه «بالقيام بأعمال مناهضة للرأسمالية».

(16) : البورجوازية لا تستخدم كلمة «بروليتاريا» أبداً، لأنها كلمة اشتهرت على أنها اسطورة يسارية، إلا إذا كانت هناك مصلحة في تصوّر البروليتاريا وقد ضللها الحزب الشيوعي.

«وطنية»، والتوفيقية الاسمية تبرز هنا ما كانت تزعم إخفاءه: وهو الاختلاف الأساسي، نرى أن المفردات السياسية للبرجوازية تفترض سلفاً وجود كلية UNIVERSEL السياسة فيها عبارة عن محاكاة وجزء من الإيديولوجية.

من الناحية السياسية، مهما كان الجهد الكلي لمفردات البرجوازية، فإنها [البرجوازية] تنتهي بالاصطدام بنواة مقاومة هي، تعريفاً، الحزب الثوري. لكن الحزب لا يمكنه أن يكون غنى سياسياً: ففي المجتمع البرجوازي لا وجود للثقافة البروليتارية ولا لأخلاقياتها، كما لا وجود للفن البروليتاري. فمن الناحية الإيديولوجية كل ما هو ليس بوجوازي، هو مجبر على الاقتراض من البرجوازية. يمكن للإيديولوجية البرجوازية إذا أن تملأ كل شيء دون أن تخاطر بفقدان اسمها: لا أحد، هنا يعيده إليها، فهي قادرة على وضع المسرح والفن والإنسان البرجوازي تحت أشباههم الخالدين. بكلمة، إنها قادرة على استبعاد تسمية نفسها دون أن يقف في طريقها أي عائق، حينما لا يبقى هناك إلا طبيعة إنسانية واحدة، وهي الطبيعة نفسها: فيصبح ارتداد الاسم البرجوازي هنا كاملاً.

هناك لا شك، تمرّدات على الأيديولوجية البرجوازية. وهي ما نسميه عموماً بالطليعة. لكن هذه التمردات محدودة من الناحية الاجتماعية، ويمكن ردها أولاً لأنها ناشئة عن جزء من البرجوازية، عن مجموعة قليلة من الفنانين، والمثقفين الذين ليس لهم جمهور آخر سوى الطبقة التي يحتجون عليها، ويظلون مرتبطين بأموالها لكي يعبروا عن أفكارهم، ثم أن هذه التمردات دائماً مستوحاة من التمييز القوي بين البرجوازي الأخلاقي والبرجوازي السياسي: إن ما تحتج الطليعة عليه، هو البرجوازي في الفن، وفي الأخلاق، إنه كما كان الحال عليه في أيام ازدهار الرومانتيكية -: العطار وغير المثقف، أما الاحتجاج السياسي فلا وجود له أبداً عندها⁽¹⁷⁾.

(17) : واضح أن خصوم البرجوازية، الأخلاقيين (أو الجماليين) يظلون في غالبيتهم لا مباليين، بل ومتعلقين باتجاهاتها السياسية، أما خصوم البرجوازية من السياسيين فيهملون ادانة تمثيلاتها بشكل عميق: بل غالباً ما يذهب بهم الأمر إلى درجة تقاسمها معها، وانقطاع الهجوات هذا من شأنه إفادة البرجوازية حيث يصبح بإمكانها إخفاء اسمها. البرجوازية، لا يجوز أن تفهم إلا كتركيب مؤلف من توجهاتها وتمثيلاتها.

إن ما لا ترضى به الطبيعة في البورجوازية، هو لغتها، وليس قانونها. وهي ليست مضطرة للموافقة عليه، لكنها تضعه بين قوسين، ومهما كان عنف الإشارة، فإن ما تضطلع به في نهاية الأمر هو الإنسان المهمل (اللقيط) وليس الإنسان المغرب. والإنسان المهمل هو أيضاً الإنسان الأبدي.⁽¹⁸⁾

إغفال البورجوازية هذا يستمر بالتعمق حينما تنتقل من الثقافة البورجوازية بمعناها الحقيقي إلى أشكالها الموسعة والبسطة والمستعملة، وإلى ما يمكننا تسميته بالفلسفة العامة. تلك الفلسفة التي تغذي الأخلاق اليومية، والاحتفالات المدنية، والطقوس الدنيوية، وباختصار كل المعايير غير المكتوبة للحياة العلانقية في المجتمع البورجوازي. إنه لوهم إرجاع الثقافة المهيمنة إلى نواتها الخلقة: فهناك أيضاً ثقافة بورجوازية استهلاكية بحتة. فرنسا كلها تستحم في تلك الإيديولوجية المغفلة: صحافتنا، سينمانا، مسرحنا، أدبنا الرائج، احتفالاتنا، عدالتنا، دبلوماسيتنا، محادثاتنا، الشعبية (الطقس)، الجريمة التي يحكم عليها، الزواج، الذي نتأثر به، المطبخ الذي نحلم به، اللباس الذي نرتديه، إذا، كل شيء في حياتنا اليومية مرتبط بالتمثيل الذي تقصّره البورجوازية وتجعلنا نقصّوره حول علاقة الإنسان بالعلم. هذه الأشكال «الطبيعية»، قلما تستثير الانتباه، بالنسبة لاتساعها، إذ أن أصلها يضيع فيها بسهولة، إنها تحتل موقعا وسيطا: بما أن هذه الأشكال ليست سياسية أو إيديولوجية بكل مباشر، فإنها تعيش مطمئنة بين فعل المناضلين ونزاع المثقفين، وبما أنها متروكة، نوعاً ما، من قبل هذا الطرف أو ذاك، فإنها تلحق بكتلة ضخمة لما هو غير متميز INDIFFERENCIE، ولما لا دلالة له، وباختصار، إنها تلحق بالطبيعة، ومع ذلك، فإن البورجوازية تنفذ إلى فرنسا عن طريق أخلاقياتها التي تمارس على المستوى الوطني، فالمعايير البورجوازية تعاش كالقوانين الحتمية لنظام طبيعي ما: بمقدار ما تنشر الطبقة البورجوازية تمثيلاتها تكتسب هذه التمثيلات صفة طبيعية. الحقيقة البورجوازية تتلاشى في عالم غامض ساكنه الوحيد هو الإنسان الأبدي: لا البروليتاري ولا البورجوازي.

(18) : قد تكون هناك وجوه غير منتظمة للإنسان المهمل (يونسكو، على سبيل المثال)، لكن هذا لا

يؤثر، إطلاقاً. على لمن الجواهر.

إن من خلال دخول الإيديولوجية البروجوازية في الطبقات الوسيطة فهي تقدر على فقدان اسمها بشكل واثق جداً. المعايير البروجوازية الصغيرة هي بقايا الثقافة البروجوازية، إنها حقائق بروجوازية فاسدة، فقيرة ومُسَلَّنة، ومُقَرَّرة شيئاً ما، أو إذا شئت فقل إنها حقائق عفا عليها الزمن. ان التحالف السياسي بين البرجوازية والبرجوازية الصغيرة هو الذي يقرر، منذ أكثر من قرن، تاريخ فرنسا: فنادراً ما انقطع، وكان دائماً تحالف بلا مستقبل (1848 ، 1871 ، 1936). هذا التحالف يتعمق مع الزمن، ويتحول شيئاً فشيئاً إلى اتحاد وثيق SYMBIOSE . قد تنشأ بعض اليقظات المؤقتة، لكن الإيديولوجية المشتركة لم تكن مهددة في أي وقت من الأوقات: فالطينة «الطبيعية» نفسها تغطي كل التمثيلات «الوطنية»: إن الزواج البرجوازي الضخم المنحدر من طقس طبقي (عرض الثروات واستهلاكها) لا يمن أن تكون له أية علاقة مع النظام الإقتصادي للبرجوازية الصغيرة، لكنه يصبح، عن طريق الصحافة، والمحليات، والأدب ، شيئاً فشيئاً معيار الزوج البرجوازي الصغير، إن لم يكن على صعيد المعيشي، فعلى صعيد الحلم على الأقل، البرجوازية لا تكف عن امتصاص إنسانية تفتقر إلى القانون العميق، في أيديولوجيتها، والتي لا تستطيع الحياة معه إلا في الوهم ، أي في تثبيت الوعي وأضعافه. ⁽¹⁹⁾ ان البرجوازية حينما تنشر تمثلاتها عبر فهرس من الصور الجماعية المعدة لاستخدامات البرجوازية الصغيرة، فإنها بذلك تتركس اللا تمييز المؤقت للطبقات الاجتماعية: إنه ابتداء من اللحظة التي تقبض فيها ضاربة الآلة الكاتبة مبلغ خمسة وعشرين ألف فرنك شهرياً وتبدأ بالتعرف على نفسها عبر الزواج البرجوازي الضخم، عندها، يبلغ استبعاد التسمية البرجوازية غايته المرجوة.

ان غياب الاسم البرجوازي ليس بالتالي ظاهرة مؤقتة، عَرَضِيَّة طارئة، أو طبيعية أولاتلالية لها، بل هي أيديولوجية البرجوازية نفسها، وهي الحركة التي تحول البرجوازية من خلالها واقع العالم إلى صورة للعالم، والتاريخ إلى طبيعة،

(19) : إثارة الوهم الجماعي هي دائماً مشروع غير انساني ليس لأن الحلم يحول الحياة إلى قدر بل لأن الحلم فقير ولأنه ضمان الغياب.

وتتميز هذه الصورة بأنها صورة مقلوبة⁽²⁰⁾. القانون البورجوازي قانون خاص وتاريخي: والإنسان الذي سيمثله سيكون إنساناً شاملاً وخالداً. الحقيقة أن الطبقة البورجوازية قد بنت سلطتها على التقدم التكنولوجي والعلمي، وعلى تغير الطبيعة اللامحدود: الأيديولوجية البورجوازية ستعيد خلق طبيعة «غير قابلة للإفساد». لقد كان الفلاسفة البروجوازيون الأوائل ينفذون إلى عالم الدلالات ويخضعون أي شيء للعقلانية بعد أن يقرروا بأن هذه الأشياء مخصصة للإنسان. الإيديولوجية البورجوازية ستكون علموية SCIENTISTE أو حدسية، وستلاحظ الواقعة، أو تدرك القيمة، لكنها سترفض التفسير: إذ سيكون نظام العالم كافياً أو لا يوصف، لكنه لن يكون أبداً دالاً. أخيراً ان الفكرة الأولى حول عالم ممكن بلوغه PERFECTIBLE، عالم متحرك، سينتج الصورة المقلوبة لإنسانية لا تتغير، وتتجدد بهوية لا بد من العودة إليها إلى ما لانهاية. وباختصار، في المجتمع البورجوازي المعاصر، يتحدد الانتقال من الواقع إلى الأيديولوجية بوصفه انتقالاً من طبيعة مضادة anti - PHYSIS إلى طبيعة مزعومة PSEUDO - PHYSIS.

الأسطورة كلام غير مُسَيَّس :

ها هنا حيث نعثر على الأسطورة. السيميولوجيا علمتنا أن مهمة الأسطورة تقوم على تأسيس قرار تاريخي تلقائي، وحضور لازم أبدي. لكن هذا المسعى هو مسعى البورجوازية. إذا كان مجتمعنا موضوعياً، الميدان المفضل للدلالات الأسطورية، ذلك لأن الأسطورة، من الناحية الشكلية أفضل أداة قادرة على القلب الأيديولوجي الذي يحدد ذلك المجتمع: على كل مستويات التواصل البشري. تقوم الأسطورة بتحويل الطبيعة المضادة ANTI - PHYSIS إلى طبيعة مزعومة PSEUDO - PHYSIS.

ما يقدمه العالم للأسطورة، هو واقع تاريخي مُحدّد بالشكل الذي أنتجه البشر أو استخدموه، وما تحييه الأسطورة هو تلك الصورة الطبيعية لهذا الواقع. وكما أن الأيديولوجية البورجوازية تتحدد بتغييب الإسم البورجوازي، فإن

(20) : إذ ظهر البشر مع شروطهم في مجمل الإيديولوجية المقلوبة كما يظهرون في غرفة سوداء، فإن

هذه الظاهرة تنشأ عن سيورتهم التاريخية الحيوية (ماركس: الأيديولوجية الألمانية. ج ص

الأسطورة تتشكل عن فقدان النوعية التاريخية للأشياء : الأشياء تفقد فيها [الأسطورة] ذكرى صناعتها، والعالم يدخل في اللغة كعلاقة جدلية من الفعاليات، والأفعال البشرية : ويخرج عن الأسطورة ما يشبه لوحة متناعمة من الماهيات. وظهرت شعوضة [وهم] قلبت الواقع رأساً على عقب وفرغته من التاريخ وملأته بالطبيعة التي انتزعت من الأشياء معناها الإنساني بشكل جعلتها لا تدل على دلالة بشرية. إن وظيفة الأسطورة تكمن في إفراغ الواقع : إنها حرفياً، جريان مستمر، ونزف، أو إذا شئتم، هي تبخر، وفقدان ملموس.

يمكن الآن استكمال التعريف السيميولوجي للأسطورة في المجتمع البورجوازي، فنقول إن الأسطورة هي عبارة عن كلام انتزعت عنه صفته السياسية. (أو كلام غير مسيئ) ينبغي طبعاً أن نفهم السياسة بالمعنى العميق، أي كونها مجموعة من العلاقات الإنسانية في بنيتها الواقعية، الاجتماعية، وفي قدرتها على صناعة العالم. كما ينبغي أن نعطي اللاحقة - [DEPOLITISER] DE = انتزع، قيمة فعلية، فهي تمثل هنا حركة فاعلة ، وتحقق الغياب باستمرار. ففي حالة الزنجي - الجندي، على سبيل المثال، ما هو مستبعد ليس الامبريالية الفرنسية (بل على العكس ، فهي التي ينبغي أن تكون موجودة) ، إنها النوعية واجبة الوجود، النوعية التاريخية، أي نوعية الاستعمار المصنوعة [المفتركة]. الأسطورة لا تنكر الأشياء، بل تنطوي وظيفتها على الحديث عنها، إنها تطهرها فقط، وتبرئها وتؤسسها طبيعياً وأبدياً، وتمنحها وضوحاً، ليس هو وضوح التفسير، إنما وضوح المعاينة، فإذا عاينت الامبريالية الفرنسية دون أن أفسرها ، فلا يلزمني إلا القليل كي أجدها طبيعية، من قبيل تحصيل الحاصل، وهذا ما يبعث الطمأنينة في نفسي. حينما تنتقل الأسطورة من التاريخ إلى الطبيعة فإنها تقتصد، وتلغي تعقد الأفعال البشرية، وتضيف عليها بساطة الماهيات، وتلغي الجدل. وفي صعودها إلى ما بعد المرنى المباشر فإنها تنظم عالماً خالياً من المتناقضات لأنه عالم بلا عمق، عالم منشور في الحتمية، عالم يؤسس وضوحاً مقبولاً: فيبدو على الأشياء وكأنها تدلّ من تلقاء نفسها⁽²¹⁾.

(21) : يمكننا أن نضيف إلى مبدأ المتعة الفرويدية مبدأ وضوح البشرية الأسطورية، وهنا يكمن غموض

الأسطورة : حيث أن وضوحها هو وضوح اعتباطي.

لكن ماذا يعني أن تكون الأسطورة دائماً كلاماً انتزعت عنه صفته السياسية؟ بمعنى آخر ، هل الواقع دائماً هو واقع سياسي؟ . وهل يكفي أن نتحدث عن الشيء بشكل طبيعي حتي يصبح أسطورياً، مهما كان هذا الأثر ضعيفاً ومُشتقاً، كما يتضمن حضوراً جديراً بالذكر إلى حد ما ، وهو حضور الفعل البشري الذي أنتجها وهيئاً وأخضعها أو رفضها⁽²²⁾ . أثر اللغة - الموضوع ، الذي يتكلم الأشياء ، يمكنه إبرازها بسهولة ، أما ما وراء اللغة الذي يتكلم عن الأشياء فيبرزها بشكل أقل. واللغة دائماً ما وراء لغة META - LANGAGE : ونزع الصفة السياسية الذي تمارسه ، غالباً ما يتدخل على خلفية مُطبّعة سلفاً وغير ميسّرة بسبب ما وراء لغة عام ، قام ليفنشد الأشياء وليس لتحريكها: من البديهي أن القوة اللازمة للأسطورة من أجل تحريف موضوعها ستكون أقل في حالة الشجرة عن حالة السوداني: هنا تقترب الشحنة السياسية ، ولا بد من وجود كمية كبيرة من الطبيعية المصطنعة لكي تبخرها ، وهناك تصبح بعيدة ومُطهرة من خلال عمق أبدي لما وراء اللغة. إذا هناك أساطير قوية وأخرى ضعيفة: في الأولى يكون الكم السياسي مباشراً، ونزع الصفة السياسية فظاً، أما في الثانية، فتكون النوعية السياسية للموضوع قد زالت، كما يزول اللون، لكن أقل الأشياء من شأنه إنعاشها: فما الذي يمكن أن يكن أكثر طبيعية من البحر؟ وما الذي يمكن أن يكون أكثر «سياسة» من البحر الذي ينشده سينمائيو فلم «القارة الضائعة»؟

الحقيقة ، يشكّل ما وراء اللغة للأسطورة نوعاً من الاحتياطي. فالبشر ليسوا على علاقة حقيقية بالأسطورة ، بل علاقتهم بها هي علاقة استخدام: فهم يزيلون الصفة السياسية تبعاً لحاجاتهم، وهناك أشياء أسطورية تترك معلقة لبعض الوقت. وهذه الأشياء ليست سوى ترسيمات ذهنية أسطورية تبدو مهمتها وكأنها لا تذكر تقريباً . لكن هذا لا يشكل سوى مناسبة مؤقتة وليس اختلافاً في البنية، وينطبق مثالنا حول النحو اللاتيني على هذه الحالة. ينبغي أن نلاحظ هنا أن الكلام الأسطوري يؤثر في مادة قد تبدلت سلفاً منذ زمن طويل: جملة إيسوب تنتمي إلى الأدب، وهي مُسطرة حتي في البداية (أي مُبرأة) من قبل التخيل FICTION . لكن يكفي أن نرجع ، للحظة حد السلسلة الابتدائي، إلى طبيعته كلفة، موضوع لقياس الإفراغ الذي تقوم به الأسطورة: لتتصور مشاعر مجتمع

(22) : انظر ماركس ومثال شجرة الكرز في : الإيديولوجية الألمانية ، ج 1 ، ص 161.

حقيقي من الحيوانات وقد تحول إلى مثال قواعدي، إلى طبيعة إسنادية للحكم على المهمة السياسية لموضوع ما وعلى الفراغ الأسطوري الذي يلازمها، ينبغي ألا نضع أنفسنا في جانب وجهة نظر الدلالة، إنما في وجهة نظر الدال أي الشيء المبرق، وفي دال اللغة - الموضوع، أي في المعنى: لا شك أننا لو استقرنا أسداً حقيقياً، فسيؤكد لنا أن مثال القواعد إنما هو حالة أزيلت عنها الصفة السياسية بقوة، وسيطالب بأن القضاء الذي يعزو إليه الغريسة لأنه الأقوى ما هو إلا قضاء سياسي تماماً، إلا إذا كنا إزاء أسد بورجوازي لا يتورع عن أسطرة قوته عن طريق إلباسها شكل الواجب.

نرى هنا أن اللادلالة السياسية للأسطورة تعود إلى وضعها، فنحن نعرف أن الأسطورة هي عبارة عن قيمة: يكفي أن نبذل ما حولها، والنظام العام (المؤقت) الذي توجد فيه، حتى يتم ضبط بعدها تقريباً. هنا، مجال الأسطورة قد أرجع إلى مرتبة السنة الخامسة في ثانوية فرنسية. لكنني افترض وجود طفل مأخوذ بقصة الأسد والعجلة والبقرة، ويجد في الواقع الخيالي واقع هذه الحيوانات فإن طلاقته ستكون أقل من طلاقتنا في تسمين هذا الأسد الذي تحول إلى مُسند. الحقيقة، إذا حكمنا بشأن هذه الأسطورة بأنها تخلو من الدلالة، من الناحية السياسية، فذلك أنها وبكل بساطة، لم تكن موجهة إلينا.

الأسطورة يساراً:

إذا كانت الأسطورة كلاماً أنتزعت عنه الصفة السياسية، هناك، على الأقل، كلام يعارض الأسطورة، وهو الكلام الذي يبقى سياسياً، وهنا سننظر إلى العودة إلى التمييز بين اللغة - الموضوع، وما وراء اللغة META - LANGUAGE. لو كنتُ خطاباً، وتوصلت إلى تسمية الشجرة التي أقوم بقطعها، فإنني، والحالة هذه، أقول الشجرة، ولا أقول عنها، وهذا يعني أن لغتي فاعلة ترتبط بموضوعها بشكل متعدي: فليس بين الشجرة وبينني سوى عملي: أي بيننا فعل ACTE: وهنا تكمن اللغة السياسية. فهي تقدم لي الطبيعة طالما أنني فقط سأقوم على تغييرها (تحويلها)، إنها لغة تمكّني من التأثير في الشيء: فالشجرة بالنسبة إلي ليست صورة، إنما هي مجرد معنى الفعل الذي قمتُ به. لكن لو لم أكن خطاباً فلن أتمكن من قول الشجرة، ولا أستطيع سوى التحدث عنها وعليها، ولا تعود لغتي

أداة شجرة مفعول فيها، إنها الشجرة المنشودة التي تصبح أداة لغتي ولا يعود بيني وبينها سوى علاقة غير متعدية، ولا تعود الشجرة معنى الواقع بوصفه فعلاً إنسانياً، بل صورة تحت التصرف: في مقابل لغة الخطاب الواقعية، أقوم بخلق لغة ثانية، أي ما وراء - لغة من خلالها لا أؤثر في الأشياء إنما في اسمائها، والتي هي بالنسبة إلى اللغة الأولى بمثابة الحركة بالنسبة إلى الفعل، وهذه اللغة الثانية ليست كلها أسطورية، لكنها المكان الذي ستستقر فيه الأسطورة، لأن الأسطورة لا تشتغل إلا على موضوعات (أشياء) مَرَّت سلفاً عبر لغة أولى. هناك إذا لغة ليست أسطورية هي لغة الإنسان المنتج: أينما يتحدث الإنسان ليغير الواقع وليس للاحتفاظ به على شكل صورة، وحيثما يربط لغته بصناعة الأشياء، وما وراء اللغة باللغة - الموضوع: فإن الأسطورة تغدو مستحيلة. لهذا لا يمكن للغة الثورية أن تكون لغة أسطورية. فالثورة تعرف بأنها فعل تطهيري موجه للكشف عن شحنة (كلفة) العالم السياسية: إنها تصنع العالم ولغته، وهذا الفعل يتشربها من الناحية الوظيفية. ذلك لأن الثورة تنتج أولاً. ابتداءً، نهاية كلاماً سياسياً، وليست كالأسطورة التي تنتج أولاً كلاماً سياسياً، وكلاماً طبيعياً في النهاية أي أن الثورة تستبعد الأسطورة، ومثلما أن استبعاد التسمية البورجوازية يحدد الإيديولوجيا البورجوازية والأسطورة في الوقت نفسه، فإن التسمية الثورية تماهي بين الثورة وبين الحرمان من الأسطورة: البورجوازية تتقنع بوصفها بورجوازية وبالتالي تنتج الأسطورة. أما الثورة فتعلن عن نفسها كثورة، وبالتالي فهي تلغي الأسطورة.

سُئلت هل كانت هناك أساطير «يسارية». طبعاً، طالما أن اليسار ليس الثورة. أسطورة اليسار تنبثق تماماً في اللحظة التي تتحول الثورة فيها «إلى اليسار» أي حينما تقبل بالتقنع، وبإخفاء اسمها، وإنتاج ما وراء لغة بريء، وتنحرف «لتصبح طبيعية». استبعاد التسمية الثوري هذا قد يكون مرحلياً (تكتيكياً) أولاً يكون. وليس هنا مجال مناقشة هذا الأمر. على أية حال سيتضح أن استبعاد التسمية طريقة مغايرة للثورة، وأن التاريخ الثوري يحدد، إلى حد ما، دائماً «نزعته الانحرافية». جاء يوم، على سبيل المثال قامت الاشتراكية نفسها بتجديد الأسطورة الستالينية. لقد قَدِّم ستالين بوصفه موضوعاً مقولاً، خلال سنوات الساعات المكونة للكلام الأسطوري: وهو المعنى، الذي كان ستالين الفعلي، ستالين التاريخ. الدال: الذي كان يعزو بشكل طقوسي إلى ستالين ذلك الطابع القدري الذي للصفات الطبيعية التي كان اسمه يُحاط بها، ومدلول كان غاية في الدقة

والتنظيم والوحدة نَسَبَتُهُ الأحزاب الشيوعية إلى وضع مُحدد، وأخيراً اللالة التي كانت عبارة عن ستالين المُقدس الذي وجدت تحديداته التاريخية نفسها قائمة على الطبيعة، ومُصَعَّد تحت اسم العبقرى أي غير العقلي والذي لا يمكن التعبير عنه: هنا تظهر عملية نزع الصفة السياسية، وهي تدين الأسطورة تماماً⁽²⁴⁾ نعم الأسطورة موجودة يساراً لكنها لا تملك أبداً خواص الأسطورة البرجوازية. أسطورة اليسار، ليست أساسية، أولاً لأن الأشياء التي تدركها نادرة، فهي لا تزيد عن بضعة مفاهيم سياسية، إلا إذا استعانت بترسانة الأساطير البرجوازية. إن الأسطورة اليسارية لن تبلغ أبداً ميدان العلاقات الإنسانية الواسع، ولا السطح الواسع للإيديولوجية «التي لا دلالة لها». والحياة اليومية بعيدة عن مراميه: المجتمع البرجوازي يفتقر إلى أسطورة «يسارية» تتعلق بالزواج أو الأخلاق أو المطبخ أو البيت والمسرح والعدالة، الخ، ثم أن أسطوره عارضة، واستخدامها ليس جزءاً من استراتيجية ما، كما هو حال الأسطورة البرجوازية، إنما هي جزء من تكتيك أو من تحول، في أسوأ الحالات: وإذا كانت هناك أسطورة يسارية، فهي أسطورة ناشئة عن ارتياح، وليس عن ضرورة.

أخيراً، وبشكل خاص، الأسطورة اليسارية، فقيرة، إنها بشكل خاص فقيرة، لا يمكنها التكاثر. ولأنها تنتج حسب الطلب ولغاية زمنية محدودة، فإن اختراعها يتم بشكل سيء، إذ أنها تفتقر إلى سلطة عليا، هي سلطة التخريف FABULATION. ومهما قامت به، تظل محتفظة بشيء ما، متييس وحرفي، ببقية شعار، فتبقى جافة. وهل هناك أعجف من أسطورة ستالين؟ فهي أسطورة تخلو من الإبداع، بل هي تخصيص أخرق: دال الأسطورة (ذلك الشكل الذي نعرف غناه اللامحدود في الأسطورة البرجوازية) هو دال غير مُنوع على الإطلاق: إنها تنقلص إلى مجرد لائحة.

هذا النقص، إذا جاز لي القول، سببه كامن في طبيعة «اليسار»: مهما كان غموض هذه العبارة، فإن اليسار يتحدد دائماً بالقياس إلى المضطهد والبروليتاريين أو

(24) : من الملاحظ أن الخروتشيفية لم تقم نفسها كتغيير سياسي. بل كتحويل لُغة، بشكل أساسي ووحيد. وهو تحويل ناقص. لأن خروتشوف قد حط من قيمة ستالين، ولم يفسره، أي لم يقم بإعادة تسييسه.

وراء اللغة فهو ترفاً لم تتمكن [لغة اليسار] من بلوغه بعد. كلام المضطهد كلام حقيقي، لأنه يفترض معرفة وحقائق وأشكال تبديلية. هذا الفقر الأساسي يُنتج أساطير نادرة عجاف. آنية أو غير متحفظة بشكل مُزعج. وهي تعلن في ذاتها عن طبيعتها كأسطورة، وتشير إلى قناعها بالأصبع. وهذا القناع هو بالكاد قناع طبيعي مزعوم: وهذه الطبيعة لا تزال غنية، ولا يسهل المضطهد إلا أن يستعيرها. لأنه عاجز عن إفراغ المعنى الحقيقي للأشياء، وإعطائها ترف الشكل الفارغ المفتوح على براءة طبيعة مُزيفة. يمكننا القول إن الأسطورة اليسارية، بمعنى ما، هي دائماً أسطورة مُصطنعة، أسطورة أعيد تشكيلها، ومن هنا منشأ عدم مهارتها.

الأسطورة يميناً :

من الناحية الاحصائية، تقع الأسطورة الى اليمين. وهي هناك أساسية: تتغذى بشكل جيد، وهي لامعة، قابلة للتوسع وثرثرة، وتخترع باستمرار: انها تمسك بكل شيء: بأنواع العدالة والاخلاقيات والجماليات والدبلوماسيات والفنون المنزلية و الأدب والعروض. واتساعها مقياس استبعاد التسمية الثقافية نفسه. البورجوازية تريد الاحتفاظ بالكينونة دون التظاهر بذلك: انها إذا سلبية الظاهر البورجوازي، وهي سلبية محدودة مثلها مثل أية سلبية، وهي التي تتوسل الأسطورة دائماً. المضطهد ليس شيئاً فهو لا يملك الا كلاماً، هو كلام انعتاقه. أما المضطهد (بكسر الهاء) فهو كل شيء، كلامه غني ومتعدد الاشكال، مرن، ويتمتع بكل الدرجات الممكنة للكرامة: ووحده الذي يملك ما وراء اللغة. المضطهد (بفتح الهاء) يصنع العالم، ولا يملك سوى لغة نشطة، متعددة (سياسية) أما المضطهد فيحتفظ بالعالم وكلامه مطلق، لامتد وحركي ومسرحي: انه الأسطورة. لغة الأول تسعى الى التغيير، أما لغة الثاني فهدفها التخليد.

هل يتضمن اتساع اساطير النظام هذا (بهذا تسمى البورجوازية نفسها) اختلافاً داخلياً، وهل هناك، على سبيل المثال، أساطير بورجوازية واخرى بورجوازية صغيرة ؟ لا يمكن أن يكون هناك اختلاف اساسي (بينهما) لأنه مهما كان الجمهور الذي يستهلك الأسطورة، فإنها تفترض ثبوت الطبيعة. لكن قد تكون هناك درجات في الانجاز أو الاتساع: بعض الاساطير تنضج بشكل أفضل في بعض المناطق الاجتماعية. الأسطورة ايضاً تملك أجواء صغيرة.

أسطورة الطفولة - الشاعر [ة] . مثلاً ، هي أسطورة بورجوازية مقدمة: فهي تكاد لا تخرج من الثقافة الخلاقة (كوكتو على سبيل المثال) ولا تفعل أكثر من مواجهة ثقافتها المستهلكة (الأكسبرس). هناك جزء من البورجوازية لا يزال يجد الأسطورة مبالفاً فيها، ولا تنطوي إلا على قليل من الأسطورية التي تعطيه الحق بتكريسها (جزء كبير من البورجوازية لا يشتغل إلا على مواد أسطورية بحقه): انها أسطورة لاتزال مجهولة الى حد ما، فهي لا تنطوي إلا على قليل من الطبيعة: ولكي نصنع من الطفولة - الشاعرة عنصراً من عناصر نظرية نشأة الكون COSMOGONIE لابد من التنازل عن المعجزة (موزار، رامبو، وغيرهما) والقبول بمعايير جديدة، هي معايير علم النفس التربوي، والفرويدية، الخ: انها أسطورة لاتزال طرية (خضراء) وهكذا: يمكن لاية أسطورة ان تتضمن تاريخها وجغرافيتها: يكون الاول علامة للثانية. الأسطورة تنضج لانها تتسع. لم اتمكن من إجراء دراسة حقيقية حول الجغرافيا الاجتماعية للأساطير. لكن من الممكن جداً ان نرسم مايسميه الألسنيون بـ تشابه لغات ISOGLOSSE الأسطورة أي الخطوط التي تحدد المكان الاجتماعي الذي تقال فيه. ونظراً لأن هذا المكان هو مكان متحرك، فيفضل الحديث عن موجات زرع الأسطورة. فأسطورة مينو دروييه شهدت على الأقل، ثلاث موجات مُصَخِّفة: (1) صحيفة الأكبريس، (2) باري ماتش، (3) ELLE، (فرانس سوار. بعض الأساطير تتذبذب: فهل تظهر في الصحافة الكبرى، أم عند صاحب الدخل المحدود الساكن في الضواحي، أم في صالونات الحلاقة أم في الميترو؟ سيصعب على الجغرافيا الاجتماعية للأساطير، طالما أننا نفتقر اليها وجود سوسيولوجيا تحليلية للصحافة⁽²⁶⁾. لكن يمكننا القول أن مكانها موجود الآن.

وبما أننا لم نتمكن حتى الان من تكوين الاشكال اللهجية للأسطورة البورجوازية، فيمكننا (على الأقل) رسم أشكالها البلاغية. ينبغي عد البلاغة هنا مجموعة من الوجوه الثابتة المنظمة، الملحة، التي تأتي الأشكال المتنوعة للدال

(26) : الأعداد المسحوبة من الصحف لا تشكل معطيات كافية. والمعلومات الأخرى هي معلومات عارضة. فقد قدمت باري - ماتش - وهو أمر له دلالة التي لها علاقة بغايات الدعاية - تركيب جمهورها على شكل مستويات حياة (الفيجارو ، 21 تموز 1955) : من بين مائة مشتر في المدينة هنا، 53 يملكون سيارة ، و49 لديهم حمام، الخ . بينما للمستوى المتوسط لحياة الفرنسي يتكون على النحو التالي: سيارة : 7/22، حمام 13 ٪ . أن تكن القدرة الشرائية لقرى باري - ماتش مرتفعة، فأسطورة هذا النشر كانت تسمح بتوقعه .

الأسطوري لكي تصطف فيها. لكنها أشكال مُعَفَّمة سلفاً بما فيه الكفاية بحيث تتلاءم مع تمثيل تاريخي للعالم (مثلاً يمكن للبلاغة الكلاسيكية توضيح تمثيل من نمط التمثيل الارسطي). الاساطير البورجوازية، تستطيع بفضل بلاغتها رسم المنظور العام لتلك الطبيعة المزعومة، التي تحدد حلم العالم البورجوازي المعاصر. وهاكم فيما يلي الوجوه البلاغية الرئيسية:

1 - التلقيح : LAVACCINE وقد سبق وقدمت أمثلة على هذا الوجه العام جداً، والذي ينطوي على الاعتراف بالشر الطارئ المتعلق بتشريع طبقي ما للتمكن من إخفاء الشر الحقيقي. فَتَحَصَّنْ (نُكَيْبَةُ المَنَاعَةِ) الخيال الجمعي بجرعة لقاحية من الشر المعترف به: وبهذا نمنع عنه خطر التخريب المَعْم. وهذه المعالجة الليبرالية كان من شأنها أن تكون ممكنة، قبل مائة عام فقط في ذلك الوقت، لم تكن البورجوازية مرنة، بل متصلبة، لكنها صارت مرنة منذ ذلك التاريخ: لم تعد البورجوازية تتردد بالاعتراف ببعض التخريبات المَوْضَعَة: الطبيعة، اللاعاقلية الطفيلية، الخ. انها تعيش من الان فصاعداً في اقتصاد تعويضي: كما هو الحال في أي مجتمع مُغفل مُتكوّن بشكل جيد، فان الاجزاء الصغيرة تعوض، من الناحية القانونية (وليس من الناحية الواقعية) عن الاجزاء الكبيرة.

2 - الحرمان من التاريخ: الأسطورة تحرم الشيء الذي نتحدث عنه من أي تاريخ كان⁽²⁷⁾ فالتاريخ فيها يتبخّر. انه نوع من الخادم المثالي: التاريخي يهيء ويحبل ويرتب، بعد ذلك يأتي السيد، فتختفي بصمت: ماعليك إلا أن تستمتع دون ان تسأل نفسك عن مصدر هذا الشيء الجميل: الأسطورة لا يمكن أن تأتي إلا من الأبدية: وقد كانت دائماً مصنوعة للإنسان البورجوازي: ودائماً كانت اسبانيا كما تبدو في الدليل الأزرق مصنوعة من أجل السائح، ودائماً كان «البدائيون» يحضرون رقصاتهم لكي يستمتع بها الغرباء. نرى كل ما من شأن هذا الوجه البلاغي إلغاءه إذا كان مُزعجاً: اي إلغاء

(27) : يقول ماركس : علينا الاهتمام بهذا التاريخ لأن الإيديولوجية قد تقلصت إما إلى مفهوم خاطئ حول هذا التاريخ، وإما إلى تجرييد بلام لهذا التاريخ . الإيديولوجيا الألمانية ج 1 ، ص 153.

الاحتمية والحرية. لاشيء مُنتج، ولا شيء مُختار: ماعليك إلا أن تمتلك هذه الأشياء الجديدة التي غيبَ عنها كل أثر مُؤسَّخ سواء كان أصلياً أم مُختاراً. هذا التبخير العجيب للتاريخ هو شكل آخر لمفهوم مشترك بين غالبية الأساطير البورجوازية: وهو مفهوم عدم مسؤولية الإنسان.

3 - المِثَالَةُ IDENTIFICATION : البورجوازي الصغير إنسان عاجز عن تخيل الآخر⁽²⁸⁾ فإذا بدا الآخر أمام البورجوازي الصغير فإنه يعنى عنه ويتجاهله وينكره، أو أنه يغيره ويدمجه في ذاته. في عالم البورجوازي الصغير، تكون وقائع المواجهة وقائع عاكسة، وكل آخر مردود الى ذاته. العروض والمحاكم، هي اماكن حيث يمكن أن يظهر الآخر فيها، فتصبح مرآة. ذلك لأن الآخر يشكل فضيحة تسيء الى الماهية، دومينيتشي، جيرار ديبريز، لا يمكنهما بلوغ الوجود الاجتماعي إلا إذا تم إرجاعهما سلفاً الى حالة ظلي رئيس الجلسة، أو المحامي العام: هذا هو السعر الذي ينبغي دفعه للحكم بشأنهما بمنتهى العدالة، لان العدالة عملية ميزان، وأن الميزان لا يمكنه أن يزن إلا الشبيه بالشبيه. في أي وعي بورجوازي صغير هناك ظلال SIMULACRES صغيرة للأزعر، ولقاتل أبيه، واللوطي، وغير ذلك، مما تقوم الهيئة القانونية باستخراجه من دماغها بشكل دوري، وتضعه على مقعد المتهمين لتوبّخه وتدينه: أبداً لا يحاكم سوى المتشابهين الضالين: وهي مسألة اتجاه (مسير) وليست مسألة طبيعة لان الإنسان هكذا خلق. أحياناً - لكن بشكل نادر - يتضح أن الآخر غير قابل للاختزال: ليس بسبب اهتمام مفاجئ، إنما لأن الحسن السليم يقف في وجهه: فهذا جلده ليس ابيض، بل هو أسود، وآخر يشرب

(28) يقول ماركس: «ما يجعل منه موضعاً لتمثيلات البرجوازية الصغيرة، ذلك أن عقلها ووعياها لا يتجاوزان حدود أن هذه الطبقة ترسم نفسها من خلال نشاطاتها» (18 بريمس). ويقول غوركوي: البورجوازي الصغير هو الانسان الذي قُتل نفسه.

عصير الأجاص وليس البيرنو^(*) PERNOD . كيف نمائل بسين
 الزنجي والروسي؟ هناك وجه بلاغي مساعد: المجلوبية
 EXOTISME . و الآخر يتحول الى شيء، الى عرض، الى مهرج:
 وحينما يستبعد الى تخوم الإنسانية، فإنه لن يعود قادراً على تعكير
 صفو الذات. وهذا وجه بلاغي بورجوازي صغير بشكل خاص. لأن
 البورجوازي، حتى لو لم يستطع معايشة الآخر، فإنه قادر على
 تصور مكانه: وهذا مانسميه بالليبرالية، التي هي نوع من
 الاقتصاد الفكري للأماكن المعترف بها. البورجوازية الصغيرة
 ليست ليبرالية (إنها تنتج الفاشية، بينما تقسم البورجوازية
 باستعمالها) : إنها تؤخر المسار البورجوازي.

4- الحشو : TAUTOLOGIE أجل. أعرف أن الكلمة ليست جميلة. لكن
 الشيء قبيح جداً أيضاً . الحشو هو تلك الطريقة الكلامية التي
 تنطوي على تعريف الشيء بالشيء نفسه (المشرح هو المشرح).
 في (الحشو) نرى أحد تلك السلوكات السحرية التي انشغل بها
 سارتر في كتابه: مشروع نظرية حول الانفعالات: نلجأ الى
 الحشو كما نلجأ الى الخوف أو الى الغضب أو الى الحزن،
 عندما يفوزنا الشرح. الضعف الطارئ في اللغة يتمثل بشكل
 سحري مع ما نقرره أن يكون مقاومة طبيعية للشيء: الحشو
 يتضمن جريمة مزدوجة: تقتل العقلي لأنه يقف في وجهك،
 وتقتل اللغة لأنها تخونك. «الحشو عبارة عن تلاش في لحظة
 مناسبة، وحبسة صحية (مُخلّصة)، انه موت أو إذا شئت،
 فهو كوميديا، و هو «التمثيل، الساخط لحقوق الواقع ضد
 اللغة، لأنه سحري، فهو لا يستطيع، طبعاً، إلا الاحتفاء
 بنزيمة السلطة: وهكذا يرد الأبوان المتعبان على أطفالهما
 الباحثين عن تفسيرات: «هكذا، لان الامر هكذا: انه فعل
 سحري مُخجل، يصنع حركة العقلي الكلامية، لكنه سرعان
 ما يتركها و يعتقد بأنه لا يدين للسببية بشيء لأنها لفظت كلمته

(*) : شراب كحولي فرنسي [م]

الاولى . ا لحشو يبدي حذراً عميقاً إزاء اللغة : وكل رفض للغة يعني الموت. الحشو يؤسس عالماً ميقاً، عالماً غير متحرك (ثابت).

5- اللا - لائية : (لا هذا... ولا ذاك) NINISME: هذه التسمية أطلقها على وجه أسطوري ينطوي على فرض متضادين، واستخدام احدهما لرفض الآخر بشكل يتم معه رفض الاثنين معاً (لاأريد هذا، ولا ذاك). إنه احد وجوه الأسطورة البورجوازية، لأنه يتعلق بشكل حديث للبرالية. وهنا نعثر على الوجه البلاغي للميزان: فقد اختزلنا الواقع الى متشابهات ثم قمنا بوزنه. أخيراً، حينما نلاحظ ان هناك تساوياً، فإننا نتخلص منه. وهنا أيضاً يوجد سلوك سحري: إذ لانحكم لمصلحة ما كان يزعجنا اختياره. اننا نهرب من الواقع الذي لا يطاق وذلك باختزاله الى صيدين يتوازنان طالما انهما شكلان، وتخلصا من وزنهما النوعي. يمكن أن يكون للالائية أشكال معزولة: ففي التنجيم، مثلاً الشرور تتبعها فضائل متساوية. ودائماً ما يفصح عنها سلفاً عبر منظور من التعويض: فالتوازن النهائي يعطل القيم والحياة والقدر، الخ، ولا يعود هناك مجال للاختيار، ولاهد من القبول.

6- تكهيم النوعية: وهذا وجه يطوف عبر الأوجه السابقة كلها. حينما تقوم الأسطورة باختزال النوعية الى كمية، فإنها تقوم بعملية اقتصاد في الذكاء: فهي تفهم الواقع بشكل مبكر: وقد قدمت عدة أمثلة على هذه الآلية التي لا تتردد الأسطورة البورجوازية - لاسيما البورجوازية الصغيرة - في تطبيقها على وقائع جمالية تعلن انها: من جانب آخر، نوع من الماهية غير المادية. المسرح البورجوازي مثال جيد على هذا التناقض: فمن جهة، المسرح يعتبر ماهية لا تقبل أية لغة كانت، ولا يمكن كشفها إلا في الشعور أو في الحدس. وتمنحه هذه النوعية قيمة غائمة (إذ من المحظور أن نتحدث) على المسرح بشكل علمي، لانها تعد جريمة «تهين الماهية»، أو ان أي شكل عقلي يعطي المسرح أهمية لأن ذلك سيُرفض تحت اسم، العلموية، أو اللغة

التَّحذِيقَة ومن جانب آخر، يستند الفن الدرامي البورجوازي الى
تكميم للنتائج: فكل دارة من المظاهر المحسوبة تقيم مساواة
كمية بين ثمن البطاقة وبين دموع المثل. فعندنا «طبيعي» أن
المثل هو قبل كل شيء كمية من الآثار المرئية.

7 - **المُعَايِنَة: CONSTAT** الاسطورة تنزع الى القول المأثور. وهنا تقوم
الإيديولوجية البورجوازية باستثمار مصالحها الأساسية: الشمولية،
رفض التفسير، تدرج العالم. لكن علينا أن نميز مرة أخرى، اللغة -
الموضوع مما وراء اللغة. القول الشعبي المأثور السلفي لا يزال يشكل
مصادرة للعالم بوصفه موضوعاً. فالمُعَايِنَة الريفية نحو: «الجو
جميل» تحتفظ بعلاقة حقيقية مع فائدة الجو الجميل. إنها معايينة
تكنولوجية، ضمناً. الكلمة، هنا، على الرغم من شكلها العام و
المجرد تهيه أفعالاً وتندمج في اقتصاد من الصناعة (الفبركة):
الريفي لا يتحدث عن الجو الجميل، إنه يفعله، ويستجده الى
عمله. كل أقوالنا الشعبية المأثورة تمثل، بهذه الطريقة كلاماً شيطانياً
تدعم شيئاً فشيئاً بكلام تفكري، لكنه تفكيرٌ مُقَرَّم، مختزل الى
مجرد معايينة، وخجول الى حد ما، وحذر، ويرتبط بالتجريبية عن
كثب. القول الشعبي المأثور يتوقع أكثر مما يؤكد ويظل كلام
إنسانية تكون نفسها، وليست الإنسانية الموجودة. أما القول المأثور
APHORISME البورجوازي فينتهي الى ما وراء اللغة، إنه لغة ثانية
تُمارس على أشياء متفرقة سلفاً. وشكله التقليدي هو الحكمة
MAXIME. هنا لا تعود المعايينة موجهة نحو عالم نريد تكوينه،
بل عليها أن تغطي عالماً متكوناً سلفاً، ودفن آثار هذا الانتاج تحت
حتمية خالدة: انها تفسير مُضاد، والمعادل النبيل للحشو، لذلك
نرى الآن الاجباري الذي يجهله الاهل وعلقونه فوق رؤوس
أطفالهم. إن أساس المعايينة البورجوازية يقوم على الحس السليم،
أي على حقيقة تتوقف بشكل عشوائي بناء على أمر من يقولها.

لقد قدمت هذه الوجوه بِلَاتسَلْسِل، وقد تكون هناك وجوه أخرى كثيرة:
بعضها يمكن أن يتلاشى، وبعضها الآخر يمكن أن يلد. لكن هذه الوجوه في
حالتها هذه، نرى انها تتشابه في خانتين كبيرتين هما كمعلومات الابراج الخاصة

بالعالم البورجوازي: أي الماهيات والموازن. الإيديولوجية البورجوازية تحوّل باستمرار منتجات التاريخ الى نمطين أساسيين: وكما يقذف الحبار بحبره لكي يحمي نفسه، فإنّ الأيديولوجية لا تكف عن حجب التكوين الدائم للعالم وتثبيتته كشيء يملك دائماً، وإحصاء ملكيتها وتعطيرها، وزرق الواقع بماهية مُطهرة توقف تغيره، وهربه نحو أشكال وجود جديدة. وحينما تثبت هذه الملكية وتتجمد، فإنها تصبح في نهاية الأمر قابلة للحساب: والأخلاق البورجوازية ستكون عملية وزن: وستوضع الماهيات في موازين سيظل فيها الإنسان البورجوازي بمثابة مصيبة ثابتة. لان غاية الأساطير تكمن في إيقاف (تثبيت) العالم: يجب على الأساطير إحياء ومحاكاة اقتصاد شامل ثبتّ تدرج الملكيات بشكل نهائي. وهكذا في كل يوم: وفي كل مكان، يجد الإنسان نفسه وقد أوقفته الأساطير. يجد نفسه وقد أحالته الى ذلك النموذج الثابت الذي يعيش في مكانه، ويخنقه كما يخنقه طفيلي داخلي ضخم ويرسم لنشاطه الحدود الضيقة التي يسمح له فيها بالتألم دون أن يحرك العالم: الطبيعة البورجوازية المزعومة هي تماماً منعُ للإنسان لكي لا يخلق ذاته. ذلك هو المطلب الثابت، الذي يريد أن يعترف البشر كلهم على ذواتهم في تلك الصورة الخالدة، مع انها قديمة، التي كونت عنهم كما لوكان ذلك صالحاً لكل الأزمان. ذلك لأن الطبيعة التي تحبسهم فيها بحجة تخليدهم. ليست سوى استعمال. وهذا الاستعمال، مهما كان كبيراً، هو الذي ينبغي لهم تناوله وتغييره.

ضرورة الأسطورية وحدودها:

لكي أنهي بحثي، عليّ أن أقول بضع كلمات حول الباحث في الأساطير نفسه. وهذه العبارة رنانة وساذجة، ومع ذلك يمكننا أن نقول لذلك الباحث، هذا إذا وجد ذات يوم، عن بعض الصعوبات، المنهجية، أو على الأقل النابعة من الاحساس. لا شك انه لن يجد صعوبة في إيجاد المبررات لعمله، مهما كانت تخبطاته ولا شك أن الأسطورة تساهم في صنع العالم، ولانها تعد انسان المجتمع البورجوازي غارق دائماً في طبيعة مزيفة، فهي تحاول العثور، تحت براءة الحياة العلاقات الأكثر ساذجة، على الاغتراب العميق الذي تقع مسؤولية تعريضه على تلك البراءات. وبالتالي فإن الكشف الذي تقوم به يشكل فعلاً سياسياً: ولأنها قائمة على فكرة مسؤولية عن اللغة، فتظهر بذلك حريتها. من المؤكد أن الأسطورية، بهذا المعنى، هي تطابق مع العالم، ليس كما هو الحال عليه، بل كما

يرغب أن يكون (كان بريخت يطلق على هذا كلمة فاعلة بشكل غامض ، وهي EINVERSTANDNIS التي تعني ذكاء الواقع و التوافق معه في آن معاً).

تطابق الأسطورة هذا يفيد الباحث في الأساطير، ولا يفهمه: لأن قانونه العميق لا يزال قانون الاستبعاد. و على الرغم من حصول الباحث في الاساطير على تأييد سياسي، إلا انه يظل بعيداً عنه. فكلامه ما وراء - لغة ، لا يؤثر في شيء، وفضلاً عن ذلك، فهو يقوم بالكشف، ولحساب من؟ وتظل مهمته غامضة باستمرار، لان أصلها الأخلاقي يضايقها. إنه لا يقوى على عيش الفعل ACTION الثوري الا بالوكالة: ومن هنا الطابع المستعار لوظيفته. وهذا الشيء المتصلب قليلاً والمثابر، والمشوش والمبسط الى حد المبالغة، هو الذي يسم أي سلوك عقلي قائم بشكل واضح على السياسية (الآداب «الطليقة» أكثر «رشاقة» بكثير فهي تقع في مكانها من وراء - اللغة).

ثم إن الباحث في الأساطير يستبعد نفسه عن كل مستهلكي الأسطورة. وهذا أمر ليس بالقليل⁽²⁹⁾. لكن حينما تصل الأسطورة الى الجماعة كلها، وإذا أردنا تحرير الأسطورة، فينبغي الابتعاد عن الجماعة كلها. أية أسطورة عامة قليلاً، هي حتماً أسطورة غامضة لأنها تمثل حتى إنسانية أولئك الذين استعاروها، حتى لو لم يكونوا يملكون شيئاً. إن فك رموز سباق فرنسا للدراجات، وخمر فرنسا اللذيذ يعني التجرد من كل أولئك الذي ينفصلون عنها ، وعَمَن يصطلي بها. الباحث في الاساطير محكوم عليه أن يحيا حياة اجتماعية نظرية. بالنسبة إليه بوصفه كائناً اجتماعياً، وفي أحسن الحالات كائناً حقيقياً، فإن حياته الاجتماعية الكبرى تكمن في اكبر حيواته الأخلاقية. وعلاقته بالعالم تكون علاقة تقديسية SACRASTIQUE.

بل ينبغي الذهاب الى أبعد من ذلك: فبمعنى ما، الباحث في الأساطير مُستبعد من التاريخ الذي يتحرك باسمه. والتدمير الذي يسببه للغة الاجتماعية،

(29) : بهذا، نحن لا نتبعد عن الجمهور فحسب ، بل أحياناً عن موضوع الأسطورة نفسه. ولكي نزيل الزيف عن الطفولة الشعرية ، على سبيل المثال، فقد وجب عليّ ، نوعاً ما ، ألا ألق بالطفلة مهنو دروية. وكان عليّ أن أتجاهل فيها، تحت الأسطورة الضخمة التي نزعجها بها، مكانية وجود إمكانية ناعمة ومنقحة. ليس من الجيد أبداً أن نتحدث ضد طفلة صغيرة.

يراه تدميراً مطلقاً، وهو يملأ مهمته حتى الجمام: عليه أن يعيش هذه المهمة دون أمل العودة، ودون افتراض مسبق للدفع. وممنوع عليه تصور ماسيكون عليه العالم بشكل محسوس، حينما يختفي موضوع نقده. اليوتوبيا ترفُ لا يستطيع بلوغه لأنه يشك كثيراً بان تكون حقائق الغد القفا الدقيق لاحلام اليوم.

التاريخ لا يؤمن ابداً، انتصار الضد على ضده ببساطة: التاريخ يكشف، في الوقت الذي يصنع فيه لنفسه مخارج لا يمكن تصوّرها، وتركيبات SYNTHESES غير متوقعة. والباحث في الاساطير ليس في حالة مؤسوية: لأنه لا يرى ارض الميعاد. إن ايجابية POSTIVITE الغد تغطيها تماماً سلبية اليوم. وكل قيم مشروعيه قدّمت إليه بوصفها افعالاً للهدم: فتقوم الواحدة بتغطية الاخرى تماماً، فلا يبرز أي شيء. هذا الحصار الذاتي للعالم حيث بذرة ا لمغامرة القوية ليست سوى أعماق (نهاية العالم) APOCALYPSE رؤيا للحاضر، وقد عبر عنها سان جوست ST-JUST بكلمة غريبة: «إن ما يكون الجمهورية هو التدمير الشامل لكل ما يعارضها، لكن لا ينبغي فهم هذا القول، على ما أظن، بمعنى «ينبغي تنظيف كل شيء قبل إعادة البناء». فالرابطة COPULE هنا لها معنى شامل أي لكل إنسان ليلة ذاتية في التاريخ، حيث يكون المستقبل ماهية وتدميراً أساسياً للعالم.

هناك استبعاد أخير يهدد الباحث في الأساطير: فهو يهدد باستمرار يجعل الواقع يضمحل. ذلك الواقع الذي يزعم حمايته. وبمعزل عن أي كلام فإن الـ D.S.19 (سيارة الستيروين) هي موضوع تكنولوجي محدد، لها سرعة معينة، وتواجه الريح بشكل ما، الخ. وهذا الواقع، لا يستطيع الباحث في الأساطير الحديث عنه. فالعامل الميكانيكي، والمهندس، وحتى المرتفق كلهم يقولون الشيء. أما الباحث في الأساطير فمفروض عليه استخدام ما وراء اللغة. هذا الاستبعاد له اسم: وهو ما يطلق عليه النزعة الايديولوجية IDEOLOGISME وهي التي ادانتها الجدانوفية بشدة (دون ان تثبت انه كان بالامكان تجنبها الآن) في كتابات لوكاتش الاولى، ولسانيات مار MARR وفي أعمال بينيشو وغولدمان حيث قابلوها باحتياطي واقع لا يمكن للإيديولوجيا بلوغه، كمفهوم اللغة كما يراه ستالين. صحيح ان النزعة الايديولوجية تحل تناقض الواقع المغرب عن طريق البتر، وليس عن طريق التركيب (أما الجدانوفية فلا تحلها أبداً): الخمر، من الفاحية الموضوعية، طيب، وفي الوقت نفسه، فإن لذة الخمر هي عبارة عن أسطورة، وهذا

هو الإحراج. والباحث في الأساطير يخرج من هذا الإحراج كما يستطيع: فيهتم بلذة الخمر، وليس بالخمر نفسه، شأنه في ذلك شأن المؤرخ الذي يهتم بأيدولوجية باسكال وليس بخطرات PENSEES باسكال نفسها⁽³⁶⁾

يبدو أن هذه الصعوبة لها علاقة بعصرها. أما اليوم، في وقتنا الراهن، على الأقل، ليس هناك خيار ممكن، وهذا الخيار لا يمكنه إلا أن يهتم بمنهجين متساويين في المبالغة: إما أن نفرض واقعاً شفافاً تماماً على التاريخ والقياس بالأدلجة، أو على العكس، فرض واقع غير شفاف هو في نهاية الأمر، واقع لا يمكن اختزاله. وفي هذه الحالة نقوم بالشغرة POETISER. وبكلمة واحدة، فإني لأرى بعد أي تركيب بين الإيدولوجيا وبين الشعر (أقصد بالشعر عموماً، البحث عن معنى الأشياء غير القابل للتصرف)؟

لا شك أن مقياس اغترابنا الحالي نفسه الذي لم نستطع تجاوز أسر الواقع المتغير: إننا نسيح باستمرار بين الشيء وبين تزييفه، وهما عاجزان عن الإطاحة بشمولية هذا الواقع، لأنه إذا اخترقنا الشيء، فإننا بذلك نحضره لكننا ندمره، وإذا ما تركنا له وزنه، فنحن نحترمه، لكننا نعيده مزيفاً. يبدو أنا محكومون، لفترة معينة، بالحديث دائماً وبشكل مفرط عن الواقع، ذلك لأن الأيدولوجيا حتماً ونقيضها، هما سلوكان لايزالان سحريين، خائفين، وأعميين، ومشدوهين بتمزق العالم الاجتماعي. ومع ذلك، فهذا ما ينبغي البحث عنه: أي عن المصالحة بين الواقع والبشر، ووصف وشرح الشيء والمعرفة.

أيلول 1956



(30): أحياناً، حتى هنا، في تلك الأسطوريات، قد احتلت: لأنني عانيت من العمل باستمرار على تهاجر الواقع، فقد شرعت في تعميقه بشكل كبير، وإيجاد كثافة مدعشة له، ولذينة بالنسبة لي، فقدمت بعض التحليلات النفسية الجوهرية لأشياء أسطورية.

المحتويات

الصفحة	
5	- تقديم المترجم
9	- مقدمة (المؤلف)
11	- تمهيد
13	- القسم الاول (أسطوريات)
15	- عالم المصارعة
25	- ممثل آرکور
29	- الرومان في السينما
32	- الممثل في إجازة
35	- رحلة الدم الازرق البحرية
39	- نقد أبكم وأعمى
41	- الصابونيات والمنظفات
45	- الفقير والكادح
47	- المريخيون
51	- عملية أسترا
55	- الحيوانات الزوجية
59	- دومينييتشي أو انتصار الأدب
63	- أيقنة القس بيير
67	- روايات واطفال
71	- ألعاب
75	- الفيضان لم يغمر باريس
79	- بيشون في بلاد الزنوج
83	- عامل جذاب
87	- وجه غريتا غاربو
91	- القوة والطلاق
95	- النبيذ والحليب
99	- البفتيك والفريت

103	- فوتهلوس والمركب النشوان
107	- دهابة الأحماق
111	- بعض كلمات هوجاد
115	- آدمواف واللغة
119	- دماغ أينشتاين
123	- الرجل الفقاث
127	- راسين يعنى راسين
131	- بهلى غراهام فى ذيف
135	- محاكمة ديهرييز
139	- صورة مؤثرة
143	- أسطورتا المسرح الشاب
147	- سباق الدراجات الفرنسى بما هو ملحمة
159	- الدليل الأزرق
163	- تلك التى ترى بوضوح
167	- المطبخ الزخرفى
171	- رحلة باتورى البحرية
175	- مُرتفق الإضراب
179	- نحو إفريقيا
187	- النقد البرىء
191	- ستر تبتيز
195	- سيارة سبتروين الجديدة
198	- الادب كما تراه مينو برويه
205	- التصوراية الانتخابية
209	- قارة ضائعة
213	- تنجيم
217	- الفن الصوتى البورجوازى
221	- البلاستيك
225	- عائلة البشر الكبرى
229	- فى الموزيك هول
233	- غادة الكاميليا

237	- بوجداد والمتقنين
245	- القسم الثاني (الأسطورة في أيامنا)
247	- الأسطورة في أيامنا
255	الشكل والمفهوم
259	الدلالة
265	قراءة الأسطورة وفق رموزها
268	الأسطورة بما هي لغة مسروقة
274	البورجوازية بما هي مجتمع مجهول
279	الأسطورة كلام غير ميسر
282	الأسطورة يساراً
285	الأسطورة يميناً
292	ضرورة الأسطورة وحدودها
297	المحتويات

إصدارات جديدة 1996

- **لذة النص** "رولان بارت" ترجمة: د. محمد خير البقاعي ط2 - قطع متوسط - ص 112
- **إسطوريات** "رولان بارت" ترجمة: د. قاسم المقداد ط1 - قطع متوسط - ص 297
- **الحمراء** "واشنطن إيرفينغ" ترجمة: عبد الكريم ناصيف د. هاني يحيى بصري ط1 - قطع متوسط - ص 380
- **دراسات في النص والتناسية** ترجمة: د. محمد خير البقاعي ط1 - قطع متوسط - ص 140
- **الأدب والدلالة** "تم. تودوروف" ترجمة: د. محمد نديم خشفة ط1 - قطع متوسط - ص 123
- **القرآن وعلم القراءة** "جاك بيرك" ترجمة: د. منذر عياشي ط1 - قطع عمودي - ص 126
- **العقلانية** "جون كوتنغهام" ترجمة: محمود منقذ الهاشمي ط1 - قطع كبير - ص 160
- **اللسانيات والدلالة** "الحملة" تأليف: د. منذر عياشي ط1 - قطع متوسط - ص 190
- **تأصيل النص** ترجمة: د. محمد نديم خشفة ط1 - قطع متوسط - ص 126

ع-١٣١/٢/١٩٩٦

أسطوريات: أساطير الحياة اليومية = Mythologies

/ رولان بارت؛ ترجمة قاسم المقداد. - حلب:

مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٦. - ٢٩٩ ص؛ ٢٤ سم.

٣- العنوان الموازي

٢- العنوان

١- ٨٤. ب أ ر ٩

٥- المقداد

٤- بارت

مكتبة الأسد

قاسم المقداد



قاسم المقداد مواليد قرية غصم - محافظة درعا (1951)
سورية

- دكتوراه من جامعة السوربون - علوم اللغة.
- أستاذ اللسانيات العامة وتقد الرواية (قسمي اللغة الفرنسية واللغة العربية - جامعة دمشق).
- أستاذ النقد الغربي في المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق.
- عضو جمعية النقد الأدبي وهيئة تحرير مجلة «الموقف الأدبي» - اتحاد الكتاب والأدباء العرب.
- مدير مركز تعليم اللغة الفرنسية في جامعة دمشق.

من أعماله المترجمة والمؤلفة :

- هندسة المعنى . دار السؤال . دمشق 1985
- مقدمة الى علم الدلالة الالسنى . وزارة الثقافة دمشق 1990
- اللسانيات التطبيقية . دار الوسيم . دمشق 1991
- النقد الادبي في القرن العشرين . وزارة الثقافة . دمشق 1993
- غلى طريق الحملات الصليبية . وزارة الاعلام . دمشق
- فن كتابة السيناريو . وزارة الثقافة دمشق 1995
- قواعد اللغة الفرنسية المعاصرة (إشراف وتقديم) دار نوبل - دمشق 1995

حياتنا اليومية تتغذى بالأساطير مثل
المصارعة، والتعري (ستريب - تين) والسيارة،
والدعاية، والسياحة... وهي أساطير سوف
تجتاحنا عمّا قريب. وإذا ما فصلت هذه
الاساطير عن الحياة اليومية التي تولدها فسرعان
ما يبرز التجاوز الايديولوجي الذي تخفيه...

في هذا الكتاب يتحدث رولان بارت عن هذا
التجاوز، مع بقائه مسكوناً بهم المصالحة بينها
وبين واقع البشر، والوصف والتفسير، والشيء
والمعرفة.

«اننا نندفع باستمرار بين الشيء وبين إزالة
الوهم عنه، عاجزين عن الإحاطة بشموليته: إذ
لأننا إذا ما نفذنا الى داخل الشيء، فإنما نحرره
لكننا نحطّمه، وإذا ما تركناه على حاله، فإنما
نحترمه، لكننا نعيده الى الوجود مُزيّفاً».

رولان بارت